

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

« TO BE IN THE INSTITUTION BUT NOT OF IT » :  
TENTATIVES ET RÉFLEXIONS POUR UNE HISTOIRE QUEER DE L'ART,  
EN COMPAGNIE D'ANDREA GEYER, DE RASHID JOHNSON ET  
DE SHERRIE LEVINE

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN HISTOIRE DE L'ART

PAR  
PHILIPPE DUMAINE ALLARD

MAI 2017

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Depuis maintenant six ans, mon parcours à la maîtrise a été soutenu, de près ou de loin, par un nombre incalculable de personnes. Si elles ne peuvent pas toutes être nommées ici, j'espère qu'elles se reconnaîtront et qu'elles seront convaincues de toute la gratitude que j'ai pour elles, pour leurs conseils judicieux et leurs bons mots qui auront su, à un moment ou à un autre, me motiver à continuer.

D'abord, un merci tout spécial à ma directrice de recherche, Thérèse St-Gelais, pour son soutien et sa confiance indéfectibles. Merci d'avoir toujours cru qu'un jour, j'arriverais à compléter cet exercice. Merci, surtout, de m'avoir un jour conseillé de « faire ça queer ».

Merci au Conseil de recherches en sciences humaines d'avoir appuyé financièrement mes recherches.

Merci à l'équipe de la Galerie de l'UQAM, et particulièrement à Louise Déry, Audrey Genois et Anne Philippon, pour leur flexibilité et pour la confiance qu'elles me portent depuis maintenant plus de trois ans. Elle m'aura, à des moments plus difficiles de la recherche, été extrêmement précieuse.

Merci à l'équipe des spectacles *Propositions for the AIDS museum* et *Youngnesse* de projets hybris, que j'ai eu la chance de diriger en parallèle à mon parcours à la maîtrise. Leur ouverture complète à l'inconnu et leur inventivité constamment renouvelée auront été pour moi des sources importantes d'inspiration.

Et merci à Steeven Pedneault, toujours présent. Merci d'avoir été mon complice à travers ce parcours ardu, d'avoir su m'épauler et m'encourager. Ton soutien m'est on ne peut plus important.

## TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES .....	v
RÉSUMÉ .....	viii
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE I	
« SHARPENING MY OYSTER KNIFE » :	
RÉAPPROPRIATIONS CRITIQUES DE L'HISTOIRE .....	9
1.1 D'une histoire canonique .....	10
1.2 <i>Fountain (After Marcel Duchamp)</i> .....	15
1.3 D'une binarité épistémologique .....	19
1.4 D'une distribution des places .....	24
1.5 <i>The Audrey Munson Project</i> .....	29
1.6 Des savoirs situés .....	34
1.7 <i>The End of Anger</i> .....	38
CHAPITRE II	
« LOOKING BEYOND THE HERE AND NOW » :	
DÉSTABILISATIONS DU TEMPS ET OUVERTURES DE POSSIBLES .....	47
2.1 D'une construction normative du temps .....	48
2.2 <i>Three Chants Modern</i> .....	55
2.3 Du futur comme temporalité critique .....	62
2.4 <i>Fly away, Space, Run</i> .....	67
2.5 De l'utopie comme stratégie viable .....	70
CHAPITRE III	
« RESIST MASTERY » :	
VOLONTÉ D'INSTITUTIONNALITÉ ET PRODUCTIVITÉ DE L'ÉCHEC .....	75
3.1 D'une récupération de la différence .....	76



3.2	De la volonté d'institutionnalité.....	82
3.3	<i>Cadeau</i> .....	85
3.4	D'un échec productif.....	92
CONCLUSION.....		98
ANNEXE A		
FIGURES.....		105
BIBLIOGRAPHIE.....		127

## LISTE DES FIGURES

Figure		Page
1	Sherrie Levine, <i>Fountain (After Marcel Duchamp: A. P.)</i> , 1991, bronze, 36,2 x 36,2 x 63,5 cm. Collection du Walker Art Center (1992.153).....	105
2	Marcel Duchamp, <i>Fontaine</i> , 1917/1964, faïence blanche recouverte de glaçure céramique et de peinture, 63 x 48 x 35 cm. Collection du Centre Pompidou (AM 1986-295).....	106
3	Constantin Brancusi, <i>Bird in Space</i> , 1928, bronze, 137,2 x 21,6 x 16,5 cm. Collection du Museum of Modern Art (MoMA) (153.1934).....	107
4	Adolph A. Weinman, <i>Civic Fame</i> , 1913, cuivre doré, 7,6 m. Manhattan Municipal Building, New York.....	108
5	Andrea Geyer, <i>From the Notebook. Audrey Munson</i> , 2004, projet de recherche, assemblage de documents imprimés, dimensions variables. Réalisé en résidence au Lower Manhattan Cultural Council.....	109
6	Andrea Geyer, <i>"Queen of the Artists' Studio" The Story of Audrey Munson – Intimate Secrets of Studio Life Revealed by the Most Perfect, Most Versatile, Most Famous of American Models, Whose Face and Figure Have Inspired Thousands of Modern Masterpieces of Sculpture and Painting</i> (détail), 2007, livre d'artiste, 128 p., édition de 500. New York : Art in General.....	110
7	Rashid Johnson, <i>The End of Anger</i> , 2012, tuiles miroir, savon noir, cire, livres, coquilles d'huitres, beurre de karité, vinyle, 123,2 x 214,6 x 45,7 cm.....	111

8	Rashid Johnson, <i>The End of Anger</i> (détail), 2012, tuiles miroir, savon noir, cire, livres, coquilles d’huitres, beurre de karité, vinyle, 123,2 x 214,6 x 45,7 cm.....	112
9	Rashid Johnson, <i>The End of Anger</i> (détail), 2012, tuiles miroir, savon noir, cire, livres, coquilles d’huitres, beurre de karité, vinyle, 123,2 x 214,6 x 45,7 cm.....	113
10	Andrea Geyer, <i>Three Chants Modern</i> , 2013, vidéo HD à deux canaux, couleur, son, 25 minutes. Vue de l’installation à ASpace, Toronto, dans le cadre du Images Festival, 2013.....	114
11	Andrea Geyer, <i>Three Chants Modern</i> , 2013, vidéo HD à deux canaux, couleur, son, 25 minutes, image tirée de la vidéo à 5 minutes 40 s.....	115
12	Pablo Picasso, <i>Baigneuse assise</i> , 1930, huile sur toile, 163,2 x 129,5 cm. Collection du Museum of Modern Art (MoMA) (82.1950).....	116
13	Andrea Geyer, <i>Three Chants Modern</i> , 2013, vidéo HD à deux canaux, couleur, son, 25 minutes, image tirée de la vidéo à 14 minutes 30 s.....	117
14	Andrea Geyer, <i>Three Chants Modern</i> , 2013, vidéo HD à deux canaux, couleur, son, 25 minutes, image tirée de la vidéo à 15 minutes 36 s.....	118
15	Fernand Léger, <i>Trois femmes</i> , 1921-1922, huile sur toile, 183,5 x 251,5 cm. Collection du Museum of Modern Art (MoMA) (189.1942).....	119
16	Rashid Johnson, <i>Fly Away</i> , 2011, peinture en aérosol sur miroir encadré, 131,5 x 84 cm.....	120

17	Rashid Johnson, <i>Space</i> , 2008, peinture en aérosol sur miroir encadré, 120,3 x 120,5 cm.....	121
18	Rashid Johnson, <i>Run</i> , 2008, peinture en aérosol sur miroir encadré, 124,5 x 154,9 cm.....	122
19	Sherrie Levine, <i>Cadeau</i> , 2006, bronze coulé, deux parties : 14 x 11,4 x 6,4 cm et 14,6 x 9,5 x 8,9 cm, édition de 12.....	123
20	Man Ray, <i>Cadeau</i> , 1921 (réédition de 1972), fer à repasser et clous, 17,8 x 9,4 x 12,6 cm. Collection Tate (T07883).....	124
21	Fer à repasser, pièce du jeu de société <i>Monopoly</i> .....	125
22	Gustave Courbet, <i>La rencontre ou Bonjour Monsieur Courbet</i> , 1854, huile sur toile, 132,4 x 151 cm. Collection du Musée Fabre (868.1.23).....	126

## RÉSUMÉ

Cette recherche s'intéresse à l'ouverture d'une perspective queer en histoire de l'art qui se caractérise par une inscription trouble à l'intérieur et à l'extérieur de l'académie. Tout d'abord, je tente d'y démontrer que les savoirs dits officiels et les histoires (de l'art) canoniques sont construits sur des processus de sélection et d'exclusion qui reproduisent des inégalités sociales. Face à ce constat, j'explore, à travers les écrits d'un grand nombre d'auteur.e.s queers, féministes et racisé.e.s, des postures résistantes aux savoirs dominants. En me penchant sur la question d'un temps queer, il s'agit de penser des relations dynamiques au passé, au présent et au futur. Or face à ma propre difficulté à compléter l'exercice en cours, ce mémoire réfléchit aux inévitables achoppements qui marquent le développement de savoirs critiques dans les institutions. En ce sens, l'échec devient ici partie prenante d'une posture queer qui s'inscrit non seulement en résistance face aux idées véhiculées par les savoirs dits officiels, mais qui cherche aussi à repenser les structures et modes d'écriture usuels des travaux savants. Affichant une méthodologie de la conversation, ce mémoire s'attarde à lire les œuvres de Sherrie Levine, d'Andrea Geyer et de Rashid Johnson à la lumière des idées d'auteur.e.s varié.e.s et, en échange, à voir dans ces œuvres des modèles pour penser autrement l'organisation des savoirs. Privilégiant la multiplication des voix au confort de la synthèse, ce mémoire donne chair à une pensée en flux, organisée selon une logique de renvoi d'idées. Il trace les contours flous d'une posture queer en histoire de l'art qui se définirait par son caractère indéfinissable, une posture qui fait de la mouvance une stratégie de résistance.

**MOTS-CLÉS :** queer, savoirs dominants, temporalités alternatives, échec

## INTRODUCTION

New York, 24 septembre 1977 : Artists Space, galerie expérimentale alors située dans le quartier Tribeca, ouvre l'exposition *Pictures*. Un commissariat de Douglas Crimp, *Pictures* rassemble les travaux de cinq artistes alors émergent.e.s sur la scène new-yorkaise : Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo et Philip Smith. Crimp regroupe ces artistes, comme le titre donné à l'exposition le laisse entendre, autour de leur utilisation particulière des images :

In choosing the word *pictures* for this show, I hoped to convey not only the work's most salient characteristic - recognizable images - but also and importantly the ambiguities it sustains. As is typical of what has come to be called postmodernism, this new work is not confined to any particular medium; instead, it makes use of photography, film, performance, as well as traditional modes of painting, drawing, and sculpture. *Picture*, used colloquially, is also nonspecific: a picture book might be a book of drawings or photographs, and in common speech a painting, drawing, or print is often called, simply, a picture. Equally important for my purposes, *picture*, in its verb form, can refer to a mental process as well as the production of an aesthetic object (Crimp, 1979, p. 75).

Ce que Crimp souligne, à la fois par l'exposition *Pictures* et par l'essai du même nom, paru deux années plus tard dans la revue *October*<sup>1</sup>, est le caractère changeant de l'image dans le contexte postmoderne. En effet, si l'activité artistique était, depuis les avant-gardes, liée à la création d'images originales, les artistes sélectionné.e.s par Crimp utilisent plutôt des images reconnaissables, empruntées, trouvées ou citées. Il ne s'agit pas là d'une différence superficielle ou négligeable : cette vision de l'œuvre comme originale a des ramifications larges et profondes, et affecte les définitions mêmes de

---

<sup>1</sup> Cette version est la deuxième publiée de l'essai *Pictures*, la première étant celle du catalogue de l'exposition, publié en 1977 par Artists Space. La version de *October* est revue et augmentée. J'ai choisi, afin de ne pas alourdir le texte de mon mémoire, de me concentrer sur cette seconde version de l'essai, au lieu de me lancer dans une analyse comparative qui serait plutôt éloignée du sujet qui sera développé ici.

l'artiste (son rôle, ses activités), voire de l'art. En ce sens, les pratiques d'appropriation mettent de l'avant une posture critique indéniable, s'intéressant à déconstruire les clivages du monde de l'art ayant été mis en place avec les avant-gardes et qui reposent sur des concepts comme l'originalité et l'authenticité.

Bien que présentant les œuvres de quelques artistes seulement, *Pictures* a contribué à définir la production de toute une génération d'artistes, pour la plupart issu.e.s du milieu new-yorkais, qui ont fait de l'appropriation l'une des principales stratégies de l'art postmoderne<sup>2</sup>. Par appropriation, j'entends ici l'action, pour un.e artiste, d'utiliser, de reproduire, de citer ou de faire référence à une image ou une œuvre préexistante, réalisée par quelqu'un.e d'autre, à l'intérieur d'une œuvre qu'il/elle considère et présente comme la sienne<sup>3</sup>.

Il faut également souligner l'importance du discours ou, plus largement, des savoirs, à l'intérieur même des pratiques d'appropriation. Celles-ci déploient (et c'est là leur particularité) de complexes réseaux de références, tant artistiques qu'intellectuelles qui, si elles n'échappent pas à l'œil du/de la critique, propulsent les œuvres dans une discussion indéniablement théorique. Et cette discussion aura lieu, en grande partie, dans les pages de la revue *October*, sous la plume de ses auteurs vedettes tel.le.s Rosalind Krauss, Douglas Crimp, Benjamin H. Buchloh ou Hal Foster. À la même époque, à New York, les peintres du Néo-expressionnisme remettent la sensibilité et la subjectivité au cœur des œuvres, Julian Schnabel, Jean-Michel Basquiat et David Salle

---

<sup>2</sup> Les historien.ne.s de l'art reconnaissent aujourd'hui l'influence majeure qu'ont eu l'exposition et l'essai *Pictures* sur les développements subséquents des pratiques dites postmodernes, une influence telle qu'on utilise souvent l'expression *pictures generation* pour désigner cette production artistique basée sur les images reconnaissables qui émerge au tournant des années 1980. À ce titre, on peut par exemple penser à l'exposition d'envergure *The Pictures Generation, 1974-1984*, tenue au Metropolitan Museum of Art de New York en 2009 (Eklund, 2009), qui rassemblait autour de cette utilisation particulière de l'image le travail de nombreux/euses artistes venant s'ajouter aux participant.e.s de *Pictures* : Barbara Kruger, Cindy Sherman, Richard Prince, entre autres.

<sup>3</sup> J'ai privilégié le terme *appropriation* à celui de *citation*, car il me semble qu'il y a dans ce premier une action plus directe. S'approprier, c'est prendre, c'est voler. C'est cette radicalité du geste qui m'intéresse particulièrement.

en tête de peloton, et dominant le marché de l'art. Or, durant les années 1980, des galeries marchandes<sup>4</sup> ouvrent leurs portes aux pratiques de la *pictures generation*. C'est donc un réseau sinueux d'influences et de codépendances qui permettra aux pratiques d'appropriation de se tailler une place de choix dans le milieu de l'art et mènera à la consécration de certain.e.s historien.ne.s et institutions comme récepteurs/trices privilégié.e.s de la production contemporaine.

Dans son livre *The Reorder of Things: The University and its Pedagogies of Minority Difference* (2012), qui constituera l'une des assises théoriques importantes de ce mémoire, Roderick A. Ferguson aborde l'institutionnalisation des savoirs critiques par l'académie américaine. L'auteur y aborde les façons avec lesquelles les institutions politiques et capitalistes ont réussi à contenir les discours critiques émergeant à partir des années soixante à travers les grandes luttes sociales féministes, antiracistes et LGBTQ. Ferguson argumente qu'à partir du moment où les certitudes épistémologiques étaient mises à mal, l'académie a transformé son rapport aux postures critiques en les accueillant en son sein. Ce faisant, l'académie s'est affairée à contenir les savoirs critiques, à se les approprier pour étendre et maintenir les pouvoirs de l'État et du système capitaliste.

Bien que le livre de Ferguson se concentre sur l'institutionnalisation des savoirs issus des grands mouvements sociaux qui naissent à partir des années 1960, et qu'il ne traite donc pas des pratiques d'appropriation, il me semble qu'il y a dans cette récupération systémique des savoirs critiques des similitudes à relever avec l'inclusion des pratiques artistiques postmodernes dans l'histoire et dans le marché de l'art. En effet, les deux

---

<sup>4</sup> Pensons, par exemple, à Metro Pictures, dont l'exposition inaugurale présentait des travaux de Cindy Sherman, Robert Longo, Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, James Welling et Richard Prince, ou à la Paula Cooper Gallery, où les œuvres de Sherrie Levine ont été exposées, tout comme celles de Barbara Kruger.



montrent l'adaptabilité des systèmes de pouvoir, leur facilité à englober rapidement les productions qui, paradoxalement, cherchent à les mettre en péril.

C'est au cœur de ce paradoxe que tente de se situer ce mémoire. Et en ce sens il me semble important de préciser ici ma position, la posture à partir de laquelle j'aborde les sujets que je mets sur la table. Au début de ma maîtrise, mon projet était somme toute assez conventionnel : j'entendais écrire un mémoire monographique sur la pratique de Sherrie Levine. Plus particulièrement, je projetais de faire une lecture politique, féministe et queer de son travail, et ce en réponse ou en réaction aux lectures postmodernes qui ont dominé sa réception critique depuis son émergence au tournant des années 1980. En effet, les écrits de Douglas Crimp, Rosalind Krauss, Hal Foster ou encore Craig Owens me semblaient dépolitisans, ou du moins je trouvais dans l'idée d'une lecture plus franchement politique du travail de Levine la possibilité d'en parler autrement.

Or, en avançant dans mes lectures, mais aussi à travers mon engagement militant grandissant, notamment dans le contexte de la grève étudiante de 2012, ce projet me paraissait de plus en plus contraignant, et j'avais l'impression de reconduire d'une main des procédés de l'histoire de l'art que j'essayais de déconstruire de l'autre. En m'attardant à la pratique d'une seule artiste, plutôt établie de surcroît, et en cherchant à lui apposer des étiquettes qu'elle ne revendique pas (queer et, dans une moindre mesure, féministe), je me retrouvais sur une pente glissante.

Depuis assez récemment, un champ des études queers s'articulant autour de questions soulevées par les disciplines et les savoirs normatifs brille par son dynamisme. Des auteur.e.s comme José Esteban Muñoz, Lee Edelman, Jack Halberstam, Roderick A. Ferguson et Elizabeth Freeman établissent, à travers plusieurs ouvrages parus depuis le tournant des années 2000, un dialogue soutenu, chacun.e répondant aux écrits des autres. Des idées qui traversent ce débat, notamment la mise en lumière des cadres normatifs qui contraignent les savoirs, un réinvestissement de l'échec comme posture

queer possible et une suspicion quant à la linéarité du temps qu'implique l'écriture de l'histoire, apparaissent répondre à ce qui m'intéressait tant dans la pratique de Sherrie Levine : la façon paradoxale dont son travail s'inscrit à la fois *contre* et *dans* l'histoire de l'art. Et c'est cette position trouble qui fera, finalement, l'objet de ce mémoire.

C'est ainsi un enjeu épistémologique (et donc lié aux *questions* de recherche, aux modes de *production* d'intelligibilité) que j'entends investir par la mise en place d'une *conversation*, d'une discussion sur les critiques et les résistances queers aux savoirs. Ce mode de la conversation affectera l'ensemble de ce mémoire, il en deviendra le principe organisateur. En ce sens, j'aborderai, en plus de la pratique de Sherrie Levine, les travaux de deux autres artistes, Andrea Geyer et Rashid Johnson. Ce faisant, je souhaite déplacer le contexte dans lequel les œuvres de Levine ont souvent été abordées. En mettant son travail en dialogue avec celui de deux artistes qui, bien qu'ayant débuté leur carrière plus récemment que Levine, travaillent à partir d'idées et de stratégies similaires, j'aborde l'histoire de l'art comme une pratique affairée à soulever les contingences entre des idées, des auteur.e.s, des pratiques et des œuvres.

Plus précisément, je cherche à ouvrir une perspective queer qui occuperait un espace critique et paradoxal où les disciplines normatives sont activement investies et subverties. Pour ce faire, j'avancerai que certain.e.s artistes et intellectuel.le.s mettent en doute l'histoire (de l'art) officielle par une inscription trouble à l'intérieur et à l'extérieur de celle-ci, privilégiant des postures subversives qui s'appliquent à déstabiliser les savoirs, leurs écritures et leurs formes. J'entends chercher, dans les travaux des auteur.e.s et artistes ici rassemblé.e.s, des pistes pour penser une posture queer en histoire de l'art qui se définirait par son caractère indéfinissable, une posture qui fait de la mouvance une stratégie de résistance.

J'ai choisi une structure de mémoire en trois chapitres qui, bien que participant tous d'une réflexion commune, explorent chacun un aspect distinct de la problématique ici

soulevée. En ce sens, il serait inapproprié de voir ces chapitres comme trois arguments ou trois réponses. Pensons-les plutôt comme trois trajectoires.

Le premier chapitre de ce mémoire, « *Sharpening my oyster knife* » : *réappropriations critiques de l'histoire*, visera d'abord à décrire la normativité des savoirs et des disciplines universitaires. À la suite des écrits de Griselda Pollock et de Monique Wittig, et à l'aide de la sculpture *Fountain (After Marcel Duchamp)* de Sherrie Levine, j'y expliciterai la façon avec laquelle les disciplines, et particulièrement l'histoire de l'art, construisent et diffusent des discours consensuels. En ce sens, les travaux de Wittig sur la *pensée straight*, ce conglomérat de postulats à la base des savoirs, me permettront de montrer que certaines binarités épistémologiques excluent d'emblée les femmes et les homosexuel.le.s (le sujet de Wittig) et, par extension, les sujets queers et racisés. Je chercherai donc à comprendre comment les savoirs font partie d'un processus éminemment politique de sélection des sujets dignes d'être étudiés, et donc d'exclusion des sujets jugés indignes. Ici, les écrits de Jacques Rancière sur le politique et l'esthétique, notamment en ce qui a trait au partage du sensible, me permettront de réfléchir aux transformations qu'impliquent le surgissement dans le domaine du commun d'identités ou de réalités invisibilisées. Cette mise en lumière des histoires marginales est ce qui intéresse aussi Andrea Geyer dans son *Audrey Munson Project*, dont l'analyse m'amènera à envisager des rapports alternatifs aux documents historiques. Plus encore, les idées de Donna Haraway décriront une posture subversive résidant dans l'affirmation d'un point de vue spécifique, posture qui sera mobilisée par Rashid Johnson dans son œuvre *The End of Anger*, où il mêle histoires officielles et personnelles, cultures canoniques et populaires.

Le chapitre suivant, « *Looking beyond the here and now* » : *déstabilisations du temps et ouvertures de possibles*, s'attardera plus particulièrement à une critique queer du temps et de ses propensions normatives. Je chercherai ainsi à voir comment l'écriture de l'histoire et, de façon similaire, celle de l'histoire de l'art, s'articule selon une

logique linéaire qui avantage certain.e.s et repousse d'autres vers les marges. Ici, les thèses de Jack Halberstam, dans son livre *In a Queer Time and Place*, feront figure d'introduction. Halberstam y investit les identités trans et queers pour démontrer l'hétéronormativité du temps. Le déploiement linéaire du temps prend appui sur la logique générationnelle de la famille comme modèle d'une existence toujours projetée vers le futur, dans une logique de développement constant. À ce modèle, Halberstam oppose un temps queer fait de discontinuités, de ruptures, d'aller-retour, d'ellipses... Dans la foulée de ce livre fondateur, je me pencherai sur les écrits d'autres auteur.e.s et groupes qui tentent de réfléchir des rapports différents au temps. Je m'intéresserai d'abord à Elizabeth Freeman, qui propose un temps queer complexe fait de soubresauts, d'ellipses et de flashbacks, puis au mouvement afrofuturiste, au sein duquel le passé est remixé au prisme d'une futurité qui ouvre des possibles. Finalement, je tournerai mon attention vers José Esteban Muñoz, chez qui la *queerness* est située dans le futur, prenant dès lors la forme d'une potentialité, d'une utopie vers laquelle on tend plutôt que celle d'une condition que l'on occupe au présent. Ces jeux temporels seront mis en dialogue avec *Three Chants Modern*, une vidéo d'Andrea Geyer, et trois peintures à l'aérosol sur miroir de Rashid Johnson. Chacune de ces œuvres, par les références qu'elles convoquent autant que par les postures qu'elles proposent, donne forme à des temporalités protéiformes.

Une des sources centrales du troisième chapitre, « *Resist mastery* » : *volonté d'institutionnalité et productivité de l'échec*, sera l'ouvrage *The Reorder of Things* de Ferguson. Comme mentionné plus haut, ce livre a pour objet l'émergence des interdisciplines dans le monde universitaire américain suite aux luttes sociales des années 1960 et 1970. Ferguson démontre comment la différence, au lieu d'être rejetée par l'institution américaine, a été au contraire investie activement par les pouvoirs en place afin de stabiliser et d'étendre leur contrôle. Ainsi, en invitant des gens issus de la différence à l'intérieur des murs de l'académie, en leur taillant une place grâce au *black studies* et aux études féministes, il a été possible à la fois de contenir un débordement

annoncé et de mettre les savoirs marginalisés au profit de l'institution et du capitalisme avancé. Face à cet état de fait, j'en viendrai à douter de la possibilité de développer un point de vue queer affirmé à l'intérieur de l'académie. En effet, comment poursuivre et (dé)construire des connaissances critiques au sein d'une institution qui cherche à en miner le pouvoir subversif? Ce chapitre suivra les lignes de fractures qui se tracent entre les critiques provenant des marges du savoir, les déstabilisations que celles-ci ont induites aux institutions, et leurs récupérations à l'intérieur même de ces institutions. À travers l'analyse de l'œuvre *Cadeau* de Sherrie Levine, j'aborderai ces questions d'une façon plus subjective, en explorant les difficultés vécues depuis maintenant six ans dans le développement du présent mémoire. Ce faisant, il s'agira de mettre en relief les contraintes qui, encore aujourd'hui, limitent les savoirs marginalisés lorsqu'ils doivent se confronter aux exigences de l'académie. En dialogue avec les idées de Jack Halberstam dans *The Queer Art of Failure*, j'envisagerai mon relatif échec comme productif en ce qu'il occupe un temps et un espace où ne rien faire, moins faire ou mal faire devient le lieu d'une résistance non seulement à la logique normative des disciplines, mais aussi aux définitions du succès propagées par la société capitaliste.

Au final, c'est un portrait partiel et partial, nécessairement incomplet d'une posture résistante en histoire de l'art qui sera proposé dans les pages qui suivent. En lieu des certitudes, des preuves et des arguments parfaitement ficelés, ce sont des bribes de réponses et beaucoup plus de questions qui, une fois rassemblées, éclaireront une zone de résistance que je nommerai queer.

## CHAPITRE I

### « SHARPENING MY OYSTER KNIFE » : RÉAPPROPRIATIONS CRITIQUES DE L'HISTOIRE

Ce premier chapitre s'intéresse à plusieurs auteur.e.s ayant pensé, par divers angles d'approche, l'apparition de discours alternatifs dans le domaine du commun. Bien qu'ayant des objets d'études divergents, Griselda Pollock, Rosalind Krauss, Monique Wittig, Jacques Rancière, Donna Haraway, Thelma Golden et Zora Neale Hurston réfléchissent la possibilité de s'inscrire en dehors des discours dominants, d'affirmer des postures *autres*. Il s'agit donc de définir comment nous arrivons à entendre des voix tues, à voir des réalités invisibilisées. Ces écrits me permettent de commencer à tracer les contours, si flous demeurent-ils, d'une posture *queer* en histoire de l'art.

Les discours alternatifs ou *autres* qui m'intéressent naissent en dehors des discours dominants, mais s'inscrivent dans une relation constante avec ceux-ci, ne serait-ce qu'en tant qu'entité de référence, de comparaison. Ainsi, ces différent.e.s auteur.e.s déploient des concepts permettant de penser la construction, la diffusion et le maintien des discours dominants. Ici, l'académie et les institutions se révèlent complices de processus qui laissent des zones d'ombre dans les savoirs, favorisant le maintien d'un *statu quo* où les hommes blancs occidentaux hétérosexuels conservent une mainmise sur le pouvoir.

L'exploration que je mets en œuvre invite des regards, des angles de vue multiples. C'est aussi pour moi une proposition méthodologique : ne pas établir une marche à suivre, ou une définition précise et succincte. À mon sens, chercher des réponses arrêtées irait à l'encontre d'une démarche *queer*. Plutôt, la pensée *queer* qui m'intéresse

propose des réflexions faites d'additions, de juxtapositions, de connexions temporaires et partielles.

Les idées des auteur.e.s mentionné.e.s plus haut seront mises en relation avec trois œuvres de Sherrie Levine, d'Andrea Geyer et de Rashid Johnson. Tout d'abord, l'œuvre *Fountain (After Marcel Duchamp)* (1991) de Levine et les écrits de Griselda Pollock et de Rosalind Krauss m'amèneront à m'intéresser à une critique (féministe) d'une histoire de l'art canonique. Une pensée *autre*, qui s'affirme hors du consensus, sera centrale à la discussion des concepts de Monique Wittig et de Jacques Rancière. Chez ces deux auteur.e.s, il est question de voir des réalités marginalisées ou oubliées, posture qu'incarne Andrea Geyer dans son œuvre multiforme *The Audrey Munson Project* (2004-2008). Puis, je m'attarderai aux savoirs situés de Donna Harraway, chez qui ces discours alternatifs dont l'émergence nous aura intéressé depuis le début du chapitre sont activement investis dans un projet d'objectivité féministe. Par la suite, une analyse de l'œuvre *The End of Anger* (2012) de Rashid Johnson, en dialogue avec les idées de Thelma Golden et de Zora Neale Hurston, permettra d'explorer une relation spécifique, personnelle à l'histoire et aux discours dominants.

### 1.1 D'une histoire canonique

Ainsi, avant d'explorer les postures alternatives, il est souhaitable de définir ce qui constitue la norme ou le discours dominant dans la discipline qui nous occupe, l'histoire de l'art. Pour ce faire, j'aborderai l'important texte de Griselda Pollock, « Des canons et des guerres culturelles », paru en 1999<sup>5</sup>. Pollock s'y intéresse au canon artistique : à sa construction, à sa diffusion et à sa solidification. Elle y démontre avec justesse que

---

<sup>5</sup> Je me référerai à la version française du texte, parue en 2007 dans les *Cahiers du Genre*. La version anglaise constitue le premier chapitre d'un livre de Pollock : Pollock, G. (1999). *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*. Londres et New York : Routledge.

le canon institue les productions dignes d'être étudiées, présentées, retenues par l'histoire de l'art :

Le canon renvoie aux textes – ou aux objets – que les institutions académiques établissent comme les meilleurs, les plus représentatifs et les plus significatifs dans les domaines de la littérature, de l'histoire de l'art ou de la musique. Dépositaires d'une valeur esthétique transhistorique, les canons des diverses pratiques culturelles établissent non seulement ce qui est incontestablement grand, mais aussi ce qui doit être étudié comme modèle par ceux qui aspirent à l'une de ces pratiques (Pollock, 2007, p. 46).

Pollock définit donc une relation à deux sens entre le canon et l'académie, qui se construisent mutuellement. Les institutions académiques comme les universités ou les écoles des beaux-arts sont impliquées dans la sélection d'œuvres à intégrer au canon, en ce sens où elles ont le pouvoir de choisir des pratiques à enseigner ou sur lesquelles produire des savoirs au détriment d'autres qui restent dans l'oubli. Pourtant, les décideur.e.s de l'académie (professeur.e.s, chercheur.e.s, directions de recherche, etc.) viennent aussi se nourrir du canon pour mettre en place leurs structures d'enseignement et pour appuyer le développement de leurs idées. L'académie utilise les œuvres du canon comme modèles pour forger la pensée et les techniques de ses étudiant.e.s. Or, ce faisant, elle réitère constamment l'importance de ces œuvres, elle les remet sans cesse en circulation, assurant de la sorte la survie du canon à travers les années.

L'académie n'est pas seule dans cette construction, bien que son rôle demeure primordial. S'ajoutent à elle les différentes institutions ayant autorité dans chacune des disciplines. Dans celle qui nous concerne, l'histoire de l'art, notons le rôle capital qu'acquièrent les institutions muséales dans la sélection des productions jugées importantes. Non seulement les musées opèrent-ils un premier triage en choisissant ce qui est digne d'être exposé, de faire l'objet de publications, d'activités publiques, de médiation, etc., ils peuvent par la suite réaffirmer l'importance de ces pratiques en les intégrant à leur collection permanente, assurant ainsi une conservation du canon pour la postérité.



De plus, les artistes participent aussi à la mise sur pied du canon en tentant d'y inscrire leurs pratiques. Il s'agit en fait de créer un récit basé sur une chaîne d'influences qui permettent aux productions de se justifier mutuellement. Lorsqu'un.e artiste mentionne l'importance qu'ont eu certaines productions du canon sur le développement de sa pratique, il/elle s'affirme en quelque sorte comme digne héritier.ère du canon. Il/elle s'installe dans une trajectoire, dans une lignée. Mais en nommant de telle manière ses influences, il/elle réaffirme du même coup l'importance capitale des productions du canon.

Le canon ne détermine donc pas seulement ce que nous lisons, regardons, écoutons, voyons dans les galeries d'art ou étudions à l'école ou à l'université. Il est formé rétrospectivement par le choix que font les artistes eux-mêmes des prédécesseurs qui les légitiment et les consacrent (Pollock, 2007, p. 47-48).

De plus, Griselda Pollock démontre comment ce processus de sélection se construit en fait à coup d'exclusions : pour retenir, il faut nécessairement rejeter. Qui plus est, ces exclusions se concrétisent le long d'axes d'oppressions présents ailleurs dans la société, tels le genre et la race. Si bien qu'elles ont forgé l'histoire de l'art comme essentiellement masculine, occidentale et blanche.

Ne pouvant se reconnaître à l'intérieur du canon, des personnes racisées et des femmes, dont Griselda Pollock, ont entrepris de le critiquer, de le déconstruire et de le penser, justement, comme une construction. Dès lors, il ne suffit pas de nommer la domination masculine et blanche implicite au canon, il faut expliciter le rôle des outils qu'utilisent l'histoire de l'art dans cette mise à l'écart :

La canonicité a été soumise à une critique cinglante qui vise tant la sélectivité qu'elle opère, tout en la niant, que son exclusivité raciale et sexuelle et les valeurs idéologiques contenues non seulement dans le choix des textes qu'elle privilégie, mais aussi dans les méthodes qu'elle prône pour leur interprétation (Pollock, 2007, p. 48).

Les écrits de Pollock et de ses collègues s'intéressent donc à révéler la façon par laquelle certains tropes sont utilisés dans l'écriture de l'histoire de l'art pour justifier un processus de sélection pipé tout en niant cette même sélection en la cadrant comme naturelle ou allant de soi. Selon Pollock, « le canon se manifeste, semble-t-il, spontanément » (Pollock, 2007, p. 47) : c'est donc dire qu'il ne s'affiche pas comme une fiction, comme une écriture. Cet effet de spontanéité prend forme, notamment, grâce à l'utilisation du génie individuel comme facteur de légitimation artistique. Si l'on proclame qu'un.e artiste est un.e génie né.e, et que ses œuvres sont des chefs-d'œuvre destinés à traverser les générations, il devient difficile de lire la part importante de construction qui sous-tend un tel discours. En effet, le génie semble impliquer que certaines productions font partie du canon presque malgré elles, en raison de qualités particulières qui résideraient en leurs seins. En tentant de rejeter cette idée que certaines productions sont excellentes *a priori*, Pollock et ses collègues jettent aussi un doute sur la radicalité effective de productions artistiques pourtant retenues par l'histoire de l'art pour leur audace.

Les artistes de différents mouvements d'avant-garde du 20<sup>e</sup> siècle (pensons, par exemple, à dada ou aux futuristes) visaient à faire table rase de l'histoire de l'art les ayant précédé.e.s, ce qui permettrait à l'artiste de renouveler les formes esthétiques et, par extension, d'activer le changement social. Dans son essai « L'originalité de l'avant-garde : une répétition postmoderniste », Rosalind Krauss pose la question de l'originalité comme fondatrice de la pensée avant-gardiste. La culture devait être détruite, oubliée, jetée afin d'échapper à l'embourgeoisement inhérent aux institutions. Krauss affirme que « plus qu'un rejet ou une dissolution du passé, l'originalité avant-gardiste est conçue comme une origine au sens propre, un commencement à partir de rien, une naissance » (Krauss, 1993, p. 135). L'artiste de l'avant-garde se confère le pouvoir de mettre au monde, d'engendrer une œuvre qui serait libre de toute filiation. Une pure originalité donc, qui fonde l'autorité même des artistes des avant-gardes : créant dans un monde dont toutes les productions auraient été anéanties, l'artiste

devient ici démiurge, créateur ultime. Si Krauss reste critique quant à l'effective originalité des productions des avant-gardes (à ce titre, voir son analyse du motif récurrent de la grille dans les productions modernistes dans Krauss, 1993, p. 136-141), elle affirme tout de même que l'originalité a été acceptée comme centrale dans le discours critique et institutionnel sur les avant-gardes, cette notion devenant « la marque, la garantie, le certificat d'authenticité » (Krauss, 1993 : 141) de ces mouvements.

Bien que l'avant-garde voulût évacuer l'histoire de l'art et ses canons, force est de constater qu'elle fait elle-même aujourd'hui office de canon. La production actuelle ne cesse d'être envisagée comme héritière (critique, certes, mais tout de même à la suite) du modernisme. Dans cette optique, la figure de Marcel Duchamp est l'exemple parfait. Iconoclaste inventeur du *readymade*, Duchamp devient chez l'historien de l'art Benjamin Buchloh, par exemple, le père d'une lignée d'artistes, traversant le Pop Art et s'étendant jusqu'à la *pictures generation* (sur ce modèle, voir Buchloh, 1992). Certes, l'image est invitante et convaincante : Duchamp prenant un objet banal, quotidien et usuel et l'affirmant comme art par une simple translation, par son inscription volontaire dans le milieu de l'art, par sa signature autoritaire; la *pictures generation* s'appropriant des images et des formes sinon banales, du moins largement diffusées, et les réinscrivant comme œuvres d'art par sa simple intervention. En filigrane de cette rhétorique, l'académie et les institutions muséales consolident un nouveau canon dans la personne de Duchamp.

Ici, Duchamp fait figure d'exemple pour la démonstration. Pourtant, il aurait été possible de multiplier ces nouveaux maîtres, ces pères de la création contemporaine. Kandinsky, Picasso, Man Ray, Jackson Pollock, pour ne nommer qu'eux, sont encore aujourd'hui cités comme influences majeures dans leurs médiums respectifs. On constate facilement que ces grands maîtres sont tous des hommes, tous blancs. Les institutions sont-elles en train de réitérer un principe qu'elles croyaient avoir dépassé,

celui selon lequel seules les créations masculines et occidentales peuvent vraiment tenir lieu de modèle?

## 1.2 *Fountain (After Marcel Duchamp)*

En 1991, Sherrie Levine crée l'œuvre *Fountain (After Marcel Duchamp)* (figure 1). Celle-ci se présente comme un moulage d'un urinoir en bronze poli, posé à plat sur un socle. Bien que différente à certains égards, la forme de l'urinoir rappelle presque sans équivoque celle du fameux ready-made de Marcel Duchamp, *Fontaine* (1917) (figure 2). Levine fait alors s'entrechoquer deux postures issues de l'histoire de l'art canonique : l'une, classique, utilise le bronze, matériau noble, prestigieux; l'autre, postmoderne, s'approprie le ready-made de Duchamp.

Ainsi, en recréant *Fontaine* dans un matériau traditionnel, convenu, Levine vide en quelque sorte l'œuvre de sa substance radicale. Elle réaffirme *Fontaine* comme sculpture en bonne et due forme, alors que le ready-made de Duchamp existait dans une zone grise, hors des divisions franches entre médiums hérités du système des beaux-arts. D'un autre point de vue, en coulant en bronze un sujet aussi trivial qu'un urinoir, on pourrait affirmer que Levine radicalise ou souille la sculpture classique. Mais ce faisant, elle souligne la position de Duchamp dans l'histoire de l'art : sa *Fontaine*, maintenant réifiée par le prestige du bronze, est comparable aux sculptures des grands maîtres. Elle révèle enfin son statut de canon.

Sherrie Levine multiplie les références par l'utilisation du bronze poli. En effet, comme le dénote Howard Singerman dans son riche ouvrage monographique *Art History, After Sherrie Levine* (Singerman, 2012, p. 194-198), la matérialité de *Fountain (After Marcel Duchamp)* pointe quant à elle vers Constantin Brancusi, un autre de ces pères modernes dont l'importance canonique n'est plus à démontrer. Ces surfaces parfaitement lissées apparaissent comme l'une des signatures les plus reconnaissables de la pratique de Brancusi.

Rappelons que Brancusi travaillait des formes se rapprochant de si près du design que l'une de ses sculptures, *Bird in Space* (figure 3), a fait l'objet d'un important procès visant à définir le statut de l'objet. En effet, en 1926, la sculpture est entrée aux États-Unis à bord d'un bateau pour être exposée à New York et à Chicago. Les responsables des douanes américaines ont refusé de classer *Bird in Space* comme une œuvre d'art, n'y reconnaissant certes pas l'oiseau annoncé par le titre, et y apposant plutôt la taxe de 40 % réservée aux biens de métal manufacturés. En court, de nombreux expert.e.s sont amené.e.s à se prononcer sur la façon avec laquelle l'objet de métal de Brancusi s'inscrit ou non dans le système de l'art. Au final, l'artiste obtient gain de cause et, en quelque sorte, cette reconnaissance légale de la sculpture abstraite s'avère un pas vers son intégration dans le canon.

Or, comme l'affirme Singerman, la mise en relation de Duchamp et Brancusi à même la surface de *Fountain* met en lumière un réseau de connexions entre les pratiques des deux artistes. Tout semble séparer à première vue ces deux démarches artistiques : Duchamp qui prend un objet tout fait et l'inscrit comme œuvre, Brancusi qui crée des sculptures aux formes extrêmement stylisées, étudiées, mesurées en utilisant des matériaux nobles comme le verre ou le bronze. Pourtant, la distinction entre l'œuvre et l'objet manufacturé, cœur du litige autour de *Bird in Space*, est bien la limite sur laquelle joue Duchamp lorsqu'en 1917, il achète un urinoir du commerce et l'expose comme œuvre. En établissant de la sorte un rapprochement étonnant entre Duchamp et Brancusi, Levine souligne des points de rencontre inédits entre *Fontaine* et *Bird in Space* qui, bien qu'englobées par l'institution dans le mouvement des avant-gardes, ne sont pas traditionnellement considérées comme avoisinantes.

Plus loin que la surface ou la forme que les œuvres présentent, c'est dans les discours qui entourent les travaux de Duchamp et de Brancusi que Levine investigate. En ce sens, les relations qu'elle souligne apparaissent *a posteriori*, par le travail de l'histoire. De *Fontaine* l'histoire retient l'anecdote du rejet de l'œuvre par le Salon des artistes

indépendants de 1917. Le procès de *Bird in Space* est quant à lui un important évènement de la carrière de Brancusi, souvent évoqué. Ces deux anecdotes se rejoignent en ce qu'elles construisent les œuvres en question comme des pièces subversives, qui déstabilisent tellement les formes artistiques de leurs époques qu'elles appellent d'abord le rejet ou l'incompréhension.

Comme Rosalind Krauss, Levine met en doute l'originalité des pratiques de l'avant-garde en insistant sur les motifs qui s'y répètent. Elle présente la radicalité des œuvres auxquelles elle fait référence d'abord et avant tout comme un effet de discours. Ce faisant, elle souligne aussi la contiguïté des pratiques dans un canon de l'art moderne, canon qui ne comprend pas que les œuvres comme telles, mais aussi les récits qui participent à leur historicisation.

Ainsi, chez Levine, les avant-gardes composent un nouveau canon qui, quand on observe la production de l'artiste depuis la fin des années 1970, a tout d'un *boys club*. En effet, ses œuvres appellent essentiellement des références masculines. Comme l'observe Griselda Pollock :

Les critiques féministes des canons de la culture occidentale pourraient facilement mettre en question le club exclusivement masculin que sont *L'histoire de l'art* d'Ernst Gombrich et les éditions originales de *L'histoire de l'art* de Janson qui ne comprenaient aucune artiste femme. Les féministes ont montré comment fonctionnent les canons dans la création d'une généalogie patrilinéaire fondée sur la succession père-fils et la reproduction des mythologies patriarcales d'une création qui serait exclusivement masculine (Pollock, 2007, p. 50).

Levine, comme Pollock, semble représenter le canon comme un espace fermé où les artistes femmes, si elles sont ponctuellement invitées, n'atteignent visiblement jamais la force d'influence de leurs contreparties masculines. En effet, les récits que l'on construit autour des pratiques des artistes femmes comportent rarement la même ferveur révolutionnaire que ceux que l'on écrit pour leurs contemporains.

Pourtant, difficile de déterminer avec précision la posture politique occupée par Levine. Bien que son travail pointe vers une critique genrée du canon, force est de constater que sa pratique s'appuie sur les productions mêmes de ce canon. C'est en ce qu'elle est reconnaissable comme appropriation de l'œuvre de Duchamp et de Brancusi que la *Fountain* de Levine acquiert son efficacité critique. Toutefois, du même coup, Levine semble réaffirmer l'importance de ces pratiques, reconduire leur pouvoir. D'un autre côté, on pourrait affirmer qu'elle mine le potentiel radical des œuvres en mettant en lumière les similitudes dans les mythes construits autour d'elles. Sherrie Levine se tient dans un paradoxe où l'institution qu'elle cherche à critiquer est en quelque sorte nécessaire à sa propre pratique. Peut-être exemplifie-t-elle, alors, une posture similaire à celle des critiques *autres* (féministes, queers, racisé.e.s...), qui doivent inévitablement inscrire leurs travaux dans une certaine relation aux institutions qu'ils/elles tentent de déstabiliser. Or chez Levine cette posture n'est pas immobilisante : l'artiste en fait un terrain de recherche fertile.

Ici, il m'apparaît que la part d'humour dans *Fountain* de Sherrie Levine est une clé, une stratégie qui permet à l'artiste d'affirmer un point de vue critique et, j'oserais dire, féministe. Il y a, dans ce moulage d'un urinoir en bronze, quelque chose de loufoque. Il me semble que l'appropriation de l'œuvre de Duchamp par Levine ne fait qu'amplifier le caractère genré déjà présent dans la pièce originale : difficile de passer sous silence les références phalliques à l'œuvre dans *Fontaine*, et que *Fountain* pousse à leur paroxysme. Un urinoir est certes un objet manufacturé, mais il n'est pas un objet innocent. Il s'agit en effet d'un objet réservé aux hommes, relégué aux toilettes publiques, espace genré s'il en est un. Loin de moi l'idée d'avancer que l'œuvre de Levine se veuille un commentaire sur la binarité intrinsèque au système des salles de bains publiques. Pourtant, il semble que dans cette appropriation d'un objet dont la société tient pour acquis qu'il exige un pénis, quelque chose se joue. L'ironie perce, comme si Levine avait cherché à glorifier cette extension du phallus qu'est l'urinoir jusqu'à l'excès. Une glorification qui s'affiche par le bronze scintillant, celui de l'objet



de luxe, celui de la sculpture classique, mais aussi celui de Brancusi. Concrètement, l'urinoir est un objet sur lequel on urine, et sa translation par le readymade dans le domaine de l'art n'anéantit pas ce sens premier, bien que l'objet soit rendu impraticable. Toutefois chez Levine, c'est une sculpture de bronze que l'on souille symboliquement, un objet qui affiche matériellement son appartenance au canon. Loin de renforcer une image de l'artiste mâle puissant et autoritaire, glorifiée par le discours institutionnel de l'artiste des avant-gardes comme démiurge, l'intervention de Levine souligne les discours genrés de l'histoire de l'art, voire ridiculise leur phallocentrisme.

### 1.3 D'une binarité épistémologique

L'analyse de l'histoire de l'art comme système régi par des normes de genre développée par Griselda Pollock et, plus obliquement, par Sherrie Levine peut être mise en dialogue avec le concept de *pensée straight* soutenu par Monique Wittig. En 1980, cette auteure et théoricienne féministe française d'approche matérialiste, publie l'essai « La pensée straight »<sup>6</sup>, au sein duquel elle s'affaire à questionner les modes de production de savoirs qui ont cours en Occident. Rigoureuse analyse épistémologique des sciences, « La pensée straight » cherche à rendre visibles les biais qui précèdent la construction de nouvelles connaissances, et qui réduisent *de facto* le champ des réponses ou des résultats qu'il est possible d'atteindre :

Si les discours des systèmes théoriques et des sciences humaines exercent un pouvoir sur nous, c'est parce qu'ils travaillent avec des concepts qui nous touchent de près. Malgré l'avènement historique des mouvements de libération des féministes, des lesbiennes et des hommes homosexuels dont les interventions ont déjà bouleversé les catégories philosophiques et politiques de ces discours dans leur ensemble, ces catégories ainsi brutalement remises en question ne continuent pas moins d'être utilisées sans examen par la science contemporaine. Les catégories dont il est question fonctionnent comme des concepts primitifs dans un conglomerat

---

<sup>6</sup> « La pensée straight » a préalablement fait l'objet d'une communication en anglais à New York en 1978.



de toutes sortes de disciplines, théories, courants, idées que j'appellerai « la pensée *straight* » (Wittig, 2007, p. 58).

Wittig, ayant assisté et participé aux mouvements gais et féministes à partir des années 1960, souligne une limite, un mur qu'atteint la libération lorsqu'elle se détache du social pour s'approcher du monde des idées. Bien que les droits et le statut social des femmes et des personnes homosexuelles aient grandement évolué dans les années qui précèdent la rédaction de son essai, Wittig ne peut que constater que la pensée et les disciplines du savoir s'élèvent sur des bases qui, elles, restent inchangées.

La pensée *straight* prend donc la forme de postulats sur lesquels s'appuient les protocoles de recherche mis en place par les scientifiques, les développements théoriques des philosophes ou les récits officiels des historiens. Selon Wittig, ces postulats sont « “femme”, “homme”, “différence”, et [...] toute la série de concepts qui se trouvent affectés par ce marquage, y compris des concepts tels que “histoire”, “culture”, et “réel” » (Wittig, 2007, p. 58). Ainsi ce *marquage* premier, cette division nette entre « homme » et « femme » se pose non seulement comme une base incontestée de nombreux savoirs, mais crée aussi le troisième terme avancé par Wittig, « différence ». C'est en ce qu'ils ne sont pas pareils, en ce qu'ils sont *différents* que les termes « homme » et « femme » prennent sens.

Cette construction binaire de la différence a des impacts à la fois très concrets et d'autres, plus surnois, sur les pratiques scientifiques. Concrets au sens où, par exemple, les sujets participant à une étude seront systématiquement classé.e.s au premier abord selon leur genre, faisant de celui-ci une donnée première, antérieure à la recherche en cours, qui reste incontestée : un postulat. Plus encore, et de façon plus difficile à cerner, ce genre binaire deviendra une donnée organisant le savoir. Il permettra, entre autres, aux historien.ne.s de classer les événements historiques selon le genre de leurs protagonistes (et, force est de le constater, de retenir pour l'histoire ceux impliquant les hommes, dans une forte majorité). Difficile, donc, de déjouer ces

postulats dans un cadre scientifique ou intellectuel, leur réalité assumée étant profondément inscrite dans la société, dans les institutions du savoir et dans leurs organisations.

Néanmoins, les pratiques des sciences et des savoirs tendent vers, voire affirment la neutralité de leurs constructions. À coup de protocoles de recherche et de certifications éthiques, elles assoient un processus qui a toutes les apparences de l'objectivité. Objectivité qui se pose à la fois comme but et comme base des sciences, comme destination, certes, mais aussi comme point de départ. En soulignant la façon avec laquelle des binarités sont utilisées « sans examen », Wittig montre que les résultats obtenus par les recherches scientifiques sont légitimés *a priori* par leur prétention à la vérité.

Le couplage binaire homme/femme, auquel on peut ajouter *straight/homo*, est produit par les savoirs disciplinaires, en même temps qu'il est réaffirmé, et donc perpétué, par ceux-ci. Comme l'écrit Sam Bourcier, « la discipline est performative en ce qu'elle construit l'objet qu'elle prétend décrire » (Bourcier, 2006, p. 153)<sup>7</sup>. Les savoirs ont donc ici une fonction de visibilisation/invisibilisation, en créant les catégories qu'il est possible de voir, et par extension celles qui restent invisibles ou indicibles. La question

---

<sup>7</sup> Ici, les références aux théories de Michel Foucault sur les imbrications entre savoir et pouvoir sont évidentes. Dans *Histoire de la sexualité I : la volonté de savoir*, Foucault démontre que le contrôle social de la sexualité s'est exécuté, à partir du XVII<sup>e</sup> siècle, par la prolifération de discours, de savoirs sur le sexe. Ce faisant, Foucault développe une vision du pouvoir caractérisée par « l'importance croissante prise par le jeu de la norme aux dépens du système juridique de la loi » (Foucault, 1976, p. 189). Les savoirs jouent un rôle déterminant dans ce nouveau contrôle en ce qu'ils permettent de définir la normalité et d'en propager les caractéristiques. Je profite de ce détour par Foucault pour préciser la relation que j'entretiens avec ses écrits dans ce mémoire. Les idées du philosophe français transforment la façon dont on envisage le pouvoir, en le caractérisant comme quelque chose que l'on exerce plutôt que quelque chose que l'on détient, et ont eu une influence majeure sur le développement des savoirs critiques et, plus spécifiquement, des études queers. Or, ce n'est pas là l'objet de mon mémoire, et j'ai choisi d'éviter de constants retours vers Foucault pour m'attarder davantage sur des voix qui, bien qu'héritières de Foucault, n'ont pas sa fortune critique et ne bénéficient pas de sa visibilité. D'autres, mieux que moi, ont su et sauront développer des projets queers autour de Foucault (sur cette question, voir notamment Halperin, D. (1995). *Saint Foucault: Towards a Gay Hagiography*. Oxford : Oxford University Press).

n'est donc pas simplement de révéler qui développe les savoirs et dans quels buts, mais aussi de comprendre quels outils sont disponibles pour créer de la connaissance, qui y a accès, dans quels cadres, et quels résultats ces outils permettent d'obtenir.

Plus encore, ce que Monique Wittig souligne dans « La pensée straight » est la conjugaison au singulier des concepts postulés qui, de ce fait, n'arrivent pas à embrasser les différentes réalités qui tombent en dehors des binarités. Dans un autre texte important, « On ne naît pas femme »<sup>8</sup>, Wittig investit ce couple binaire qu'est homme/femme pour le peindre comme intrinsèquement lié à l'hétérosexualité. Selon l'auteure, le terme « femme », bien que largement posé comme englobant *toutes* les personnes n'étant pas des hommes, ne permet pas d'épuiser la totalité des réalités présentes sur le plan social. Ainsi cette binarité au singulier mérite d'être réévaluée, afin de voir ce qu'elle relègue dans l'ombre ou ce qu'elle n'arrive pas à contenir :

Ce que l'analyse accomplit dans l'ordre des idées, la pratique le rend effectif dans l'ordre des faits : par sa seule existence, une société lesbienne détruit le fait artificiel (social) qui constitue les femmes en un « groupe naturel »; une société lesbienne démontre pragmatiquement que la division à part des hommes dont les femmes ont été l'objet est politique et que nous avons été reconstruites idéologiquement en un « groupe naturel » (Wittig, 2007, p. 43).

Wittig pose ici les lesbiennes comme preuve tangible des accrochages du système. Dans une analyse matérialiste, et donc liée aux conditions dans lesquelles les individus génèrent et transigent leur force de travail, Wittig insiste sur la liberté de la lesbienne. Si les femmes hétérosexuelles sont la plupart du temps enchâssées d'une façon ou d'une autre dans une relation de dépendance économique envers les hommes, la lesbienne est quant à elle indépendante. Ainsi, il y a chez Wittig l'ouverture d'une réalité tierce, d'une identité autre que celles proposées par l'articulation binaire des postulats « homme » et « femme ». « [...] simple changement de perspective, [...] il

---

<sup>8</sup> « On ne naît pas femme » est paru pour la première fois en 1980.

serait impropre de dire que les lesbiennes vivent, s'associent, font l'amour avec des femmes car la-femme n'a de sens que dans les systèmes de pensée et les systèmes économiques hétérosexuels. Les lesbiennes ne sont pas des femmes » (Wittig, 2007, p. 61).

Provocante, cette affirmation de Wittig s'inscrit dans une analyse politique tout aussi tranchée : « L'hétérosexualité est le régime politique sous lequel nous vivons, fondé sur l'esclavagisation des femmes » (Wittig, 2007, p. 13). Plus encore, cette citation nous permet de mieux embrasser la portée de la pensée *straight* de Wittig. Au-delà d'une question épistémologique, celle-ci se développe comme un système d'analyse de la visibilité/de l'invisibilité de sujets, c'est-à-dire de la possibilité de voir certaines réalités dans un contexte social, politique et intellectuel qui nie leur existence. Comment, au final, les lesbiennes peuvent-elles exister si leur réalité se développe en dehors des couplages binaires entendus et relayés?

Et pourtant, elles existent. Elles vivent. Elles parlent, elles agissent. D'une façon que l'on pourrait qualifier d'empirique, Wittig utilise cette réalité des lesbiennes pour déconstruire les binarités systémiques. Elle affirme des existences, des vies qui ont été écartées des savoirs institutionnels par un processus précis et incisif incluant la sélection des savoirs dignes (on pense ici à Griselda Pollock), l'isolement de ceux-ci de leur contexte d'apparition, la mise au silence des savoirs minoritaires et l'effacement des vies, des corps et des points de vue dont ces derniers rendent compte. Wittig insiste sur l'identité lesbienne comme preuve que la prétention à la vérité de la science est, justement, prétention et non réelle objectivité. Dans la foulée de la pensée de Wittig, peut-on élargir cette posture spécifique de la lesbienne à d'autres identités marginalisées, d'autres postures repoussées vers cette position de *différence*?

#### 1.4 D'une distribution des places

Les écrits du philosophe français Jacques Rancière permettent de penser ce point de vue tiers ou marginalisé dans le champ de l'esthétique. En effet, la possibilité de l'ouverture d'un tel point de vue sous-entend une configuration préalable de ce qu'il est possible de voir et d'entendre. Ces organisations du visible et du dicible sont l'un des sujets de prédilection de Rancière. En faisant un détour par sa pensée, il serait possible d'affirmer que les couplages binaires utilisés comme catégories scientifiques prennent la forme d'une *police*. Dans *La méésentente* (1995), Rancière nomme *police* « l'ensemble des processus par lesquels s'opèrent l'agrégation et le consentement des collectivités, l'organisation des pouvoirs, la distribution des places et fonctions et les systèmes de légitimation de cette distribution » (Rancière, 1995, p. 51). Cette organisation fait l'objet d'un *consensus* : comme les postulats de Wittig, elle est utilisée sans examen.

Ainsi la *police* de Rancière est ce qui permet la perpétuation d'une distribution des places de chacun.e. Plus encore, elle inclut tout un processus de légitimation *a priori* de ces places, de sorte que leur répartition apparait comme naturelle. En revenant à la donnée du genre dans les études scientifiques dont il était question plus haut, on voit bien comment l'appareillage éthique et scientifique relaie les postulats « homme » et « femme » sans les remettre en question. Alors que les études soulignent une distribution préalable des places, elles effacent aussi du même coup la possibilité d'une réalité externe à cette binarité. Et nous voilà de retour chez Wittig.

En 2000, Rancière avance le concept de *partage du sensible* pour nommer l'organisation des rôles et des places de chacun.e, organisation vue comme naturelle. Il le définit comme :

[...] ce système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives. Un partage du sensible fixe donc en même temps un

commun partagé et des parts exclusives. Cette répartition des parts et des places se fonde sur un partage des espaces, des temps et des formes d'activité qui détermine la manière même dont un commun se prête à participation et dont les uns et les autres ont part à ce partage (Rancière, 2000, p. 12).

Ainsi, le partage du sensible est posé comme immuable et naturel. À l'intérieur de celui-ci, chacun.e a sa place et son droit de parole respectif. Le partage du sensible délimite aussi un champ d'action possible pour chacun.e, de sorte que les voies par lesquelles un individu peut agir dans le domaine du commun sont identifiables et prédéterminées. C'est vite dire : Rancière montre comment cette configuration consensuelle du sensible est en fait un processus d'exclusion. La *police* vise donc à réguler qui a droit à la parole et à la visibilité et, par la négative, qui n'y a pas droit. Surtout, elle cherche à maintenir cet ordre établi, à faire taire et à cacher qui se situe à l'extérieur du partage du sensible consensuel. Or les traces mêmes de la construction du partage du sensible font elles aussi objet d'un processus d'effacement. Grâce à celui-ci, les places de chacun.e prennent une apparence immuable et le partage fixe du commun est légitimé.

En faisant dialoguer les écrits de Monique Wittig et de Jacques Rancière qui, bien qu'issu.e.s de disciplines différentes, s'intéressent tous deux à la naturalisation de la norme dans un système se qualifiant lui-même de vérité, je tente de caractériser la parole de l'exclu.e. Je souhaite ouvrir sa possibilité. Que se passe-t-il lorsque l'on refuse d'utiliser certains postulats ou de respecter certaines places entendues comme naturelles?

Chez Rancière, le politique est esthétique au sens où en larguant dans l'angle mort des réalités ou des individus, le partage du sensible crée un commun consensuel qui s'incarne par des formes d'activité acceptables ou recevables. Ainsi l'esthétique serait ce « système des formes *a priori* déterminant ce qui se donne à ressentir. C'est un découpage des temps et des espaces, du visible et de l'invisible, de la parole et du bruit

qui définit à la fois le lieu et l'enjeu de la politique comme forme d'expérience » (Rancière, 2000, p. 13-14).

Bien qu'en apparence immuable, Rancière démontre comment ce contrôle des corps et de leurs actions peut être déstabilisé. Une partie de son argumentaire dans *La méésentente* repose sur la réécriture de Pierre-Simon Ballanche du récit de la sécession des plébéiens romains sur l'Aventin par Tite-Live. Alors que les patriciens ne peuvent même pas embrasser l'idée d'entamer la discussion avec les plébéiens, qu'ils considèrent comme privés de *logos*, le député Menenius Agrippa entend les demandes des plébéiens. Rancière montre ici comment le fait même de cet entendement reconfigure le partage du sensible en place : ceux et celles qui n'avaient pas droit à la parole parlent et sont entendu.e.s; celles et ceux qui n'avaient pas de part dans l'activité politique, dans l'espace du commun, se voient donner cette part parce que Menenius Agrippa, en les entendant, les constitue comme êtres politiques (voir Rancière, 1995, p. 45-50).

Cette potentialité d'une prise de parole des exclu.e.s marque un point de divergence entre la pensée de Rancière et celle de Wittig. Chez Rancière, l'activité politique débute lorsque les voix de celles et ceux qui n'ont pas le droit de parole sont entendues. En revanche, Wittig démontre comment les postulats de la pensée *straight* affectent jusqu'au langage, privant ainsi de la parole ceux qui ne maîtrisent pas ou ne vivent pas selon ces catégories. Dans ce contexte, la prise de parole de l'exclu.e est impossible, inintelligible parce qu'elle est proférée par un sujet qui ne peut pas exister à l'intérieur de la pensée *straight* :

[Wittig] considère que les femmes, les lesbiennes et les gais ne peuvent endosser la position de sujet parlant à l'intérieur de l'hétérosexualité obligatoire. Parler à l'intérieur de ce système, c'est être privé de la possibilité de parler. Par conséquent, le simple fait de parler dans ce contexte est une contradiction performative, la revendication linguistique d'un soi qui ne peut pas « être » dans le langage qui le réclame (Butler, 2005, p. 229-230).



Ainsi, c'est sur la tranche du langage que se joue l'activité politique, chez Rancière comme chez Wittig, bien que la force d'action de ce langage n'est pas placée au même endroit par les deux auteur.e.s : pour Rancière, c'est l'entendement qui transforme le commun et les places de chacun.e, alors que pour Wittig c'est l'émission même de la parole qui fait apparaître une réalité tierce, ingérable par le commun, paradoxale. Cette différence est notoire en ce qu'elle déplace la responsabilité de la transformation politique. Chez Rancière, les voix marginalisées doivent en quelque sorte attendre d'être entendues, alors que chez Wittig un pouvoir demeure entre les mains des exclu.e.s : celui de se dire, d'affirmer un *je* nié par le commun.

Ici, on arrive à une tache aveugle dans les écrits de Rancière, qui refuse de qualifier les exclu.e.s selon des considérations de genre, de race ou de capacité, par exemple. Ainsi, sa pensée n'arrive pas à intégrer le fait que, le plus souvent, les individus repoussés hors du commun le sont le long d'axes de domination qui ont une histoire que l'on peut retracer et une réalité matérielle. Pourtant le pas entre Rancière et Wittig ne me semble pas si grand, et je choisis de le prendre, en pleine conscience qu'il s'agit là d'une certaine torsion des idées de l'un et de l'autre. Comme les plébéiens sans parole mais dont la parole est tout de même entendue, les mots proférés par les femmes, les lesbiennes, les personnes racisées ou les gais prennent la forme d'actes politiques. Ils sont performatifs, ils agissent : ils déstabilisent, contredisent un réel considéré comme immuable.

Chez Rancière, il en va de même pour les artistes qui, par leurs actions dans le domaine du commun, peuvent reconfigurer le partage du sensible en place. Ainsi, l'activité artistique devient vectrice de subversion en proposant des angles de vues inusités et des organisations originales du sensible. L'art politique s'attache donc à rompre l'ordre sensible en place par l'« introduction d'un incommensurable au sein de la communauté » (Rancière et Noudelman, 2009, p. 321). Il permet alors d'entendre, de voir, de vivre des réalités tues, invisibilisées ou désavouées. En investissant



l'illégitime, en cartographiant les marges, les artistes peuvent non seulement repenser le monde, mais aussi rendre tangibles et vivables des configurations subversives du sensible. C'est en ce sens que Rancière considère l'esthétique comme un processus de subjectivation politique :

Il y a subjectivation en général quand un nom de sujet et une forme de prédication instituent une communauté inédite entre des termes et dessinent ainsi une sphère d'expérience inédite, qui ne peut être incluse dans les partages existants sans faire éclater les règles d'inclusion et les modes de visibilité qui les ordonnent. [...] Une subjectivation fait du commun en en défaisant. À partir de ce noyau logique premier on peut comprendre qu'elle fait du commun en mettant en commun ce qui n'était pas commun, en déclarant comme acteurs du commun ceux ou celles qui n'étaient que des personnes privées, en faisant voir comme relevant de la discussion publique des affaires qui relevaient de la sphère domestique, etc. (Rancière et Noudelman, 2009, p. 313-314).

Ce processus de subjectivation est aussi présent chez Wittig. La lesbienne qui prend parole dans un régime politique fondé sur l'hétérosexualité, et qui donc ne la considère pas comme intelligible, se fonde elle-même comme sujet politique par son action paradoxale. Ces processus de subjectivation ont lieu, à certains moments de l'histoire, dans la société, alors que des personnes ou des groupes s'invitent et prennent parole où on ne les a pas invité.e.s, où on ne les entend ou ne les voit pas. Toutefois, ces processus peuvent-ils aussi s'inscrire dans une démarche artistique? Comment les artistes introduisent-ils/elles du dissensus dans le domaine du commun? Comment nous donnent-ils/elles à voir, entendre ou expérimenter des perspectives exclues d'un partage du sensible consensuel? Et, plus précisément, quels effets ont ces dissensualités sur l'histoire de l'art comme domaine du savoir? Quels savoirs sont perdus parce qu'ils existent en dehors d'un commun consensuel? Ainsi, les nombreux projets artistiques qui m'intéresseront dans ce mémoire habitent le dissensus, retracent des savoirs marginalisés ou réorganisent des signes connus pour créer de nouveaux sens.

### 1.5 *The Audrey Munson Project*

*The Audrey Munson Project* est un projet de l'artiste Andrea Geyer s'étalant sur plusieurs années (2004-2008) et se déployant sous plusieurs formes. Il s'agit d'une vaste recherche sur la vie et la carrière d'Audrey Munson (1891-1996), une modèle ayant posé pour un grand nombre d'artistes à New York au début du 20<sup>e</sup> siècle. Extrêmement populaire auprès des artistes de l'époque, Munson prête son image à de nombreuses sculptures, tableaux et dessins qui, pourtant, ne sont pas présentés comme des portraits. C'est que Munson, la plupart du temps, offre son corps ou son visage à la représentation d'idées ou de concepts abstraits.

Pensons, par exemple, à la statue de bronze *Civic Fame* (1913) de l'artiste Adolph A. Weinman (figure 4). Installée au sommet du Manhattan Municipal Building, un édifice abritant les bureaux de divers services gouvernementaux à New York, la statue emprunte l'image de Munson pour représenter l'union des cinq arrondissements de la ville (Manhattan, Brooklyn, Queens, Staten Island et le Bronx). Au triple de la taille d'une personne moyenne, la statue montre une femme tenant d'une main une couronne à cinq créneaux, alors que de l'autre elle tient un bouclier arborant les armoiries de la ville et une branche de lauriers. Ainsi le corps d'Audrey Munson devient support pour une foule d'idées comme la force, la valeur, l'appartenance. Il incarne aussi des concepts comme l'histoire, le territoire, voire le courage, la liberté.

Plus encore, le corps d'Audrey Munson devient en quelque sorte l'image de la ville de New York. Il représente tous ses habitant.e.s, leurs histoires, leurs valeurs. Corps métonymique donc que celui de Munson, un seul corps devant parvenir à les représenter tous. Un corps spécifique, exceptionnel, choisi parmi tous les autres corps disponibles. Et pourtant, un corps dépersonnalisé, suturé de son appartenance contextuelle pour devenir un corps-support, générique : « A woman stands, a body made permanent to represent glory, power, memory, peace, virtue... the inexpressible, the infinite, the highest fullness of being as it sought form in the public space of an

emerging metropolis » (Geyer, 2007, p. 18). Notamment en utilisant un style néoclassique, Adolph A. Weinman extrait le corps d'Audrey Munson de son inscription dans le monde, effaçant du même coup toute trace d'un air du temps, d'une position précise dans l'histoire pourtant mouvementée du début du siècle à New York. Et c'est en partie cette histoire effacée qu'Andrea Geyer s'attarde à retracer. C'est qu'au moment même où Audrey Munson pose pour *Civic Fame*, les luttes féministes s'enflamment dans les villes qui voient défiler grèves et manifestations pour l'égalité salariale et pour le droit de vote des femmes.

*“Queen of the Artists’ Studio” The Story of Audrey Munson – Intimate Secrets of Studio Life Revealed by the Most Perfect, Most Versatile, Most Famous of American Models, Whose Face and Figure Have Inspired Thousands of Modern Masterpieces of Sculpture and Painting* est un livre d'artiste d'Andrea Geyer commissionné et publié par Art in General (New York) en 2007. Il constitue l'une des cinq itérations du Audrey Munson Project, celle sur laquelle je m'attarderai le plus. Le livre comprend quatre essais : « A Text Upon a Text Upon a Text » d'Andrea Geyer, « Rediscovering Audrey » de Justin D. White, « Audrey Munson on Film: Purity in an Age of Censorship » de Cynthia Chris ainsi que « Return: A History of the St. Lawrence State Asylum for the Insane, Ogdensburg, New York » de Andrea Ray, qui chacun tente de retrouver Audrey Munson par un point de vue différent. Ceux-ci sont intercalés entre de nombreuses pages (le livre en compte 128 au total, textes inclus) de collages numériques où Geyer superpose : des photos d'Audrey Munson ou d'œuvres qui empruntent sa figure; des coupures de presse ainsi que des photos dépeignant les diverses luttes féministes du début du siècle; des extraits de divers textes publiés en épisodes dans les journaux et écrits par Audrey Munson qui y relate ses expériences comme modèle auprès des artistes du temps; des citations d'une dizaine d'auteurs (Charles Baudelaire, Walter Benjamin, Craig Owens, etc.) sur le concept d'allégorie; des coupures de journaux où il est question d'Audrey Munson et de ses projets.

Cette partie du livre d'artiste semble poursuivre le travail qu'effectuait Geyer lors de la première itération du *Audrey Munson Project* en 2004. Intitulée *From the Notebook. Audrey Munson*, elle consiste en un accrochage mural de reproductions de documents d'archives (figure 5). D'une façon similaire dans ces deux itérations, on voit Geyer au travail; on est mis en face des matériaux de base de tout le projet. Attardons-nous ici sur ces formes particulières que sont le collage et l'assemblage : il s'agit là de tisser des liens, des résonances entre les diverses sources archivistiques par leur mise en présence, par leur juxtaposition. Le sens qui peut être extrait grâce à de telles méthodes de travail est un sens mouvant, difficile à circonscrire. Les réponses ou échos qui s'établissent entre les divers éléments juxtaposés naissent par associations d'idées ainsi que par la proximité physique créée par le collage. L'acte de juxtaposition devient ainsi discours : c'est en rassemblant des éléments hétéroclites que Geyer crée du sens.

Or, qu'en est-il de ce sens? Comment peut-on le qualifier et, surtout, comment diffère-t-il du sens offert par les constructions traditionnelles de l'histoire ou des savoirs scientifiques? Comment Andrea Geyer introduit-elle, par l'utilisation des propriétés du collage, du dissensus dans l'histoire artistique new-yorkaise du début du siècle? Qu'est-ce que ce dissensus fait aux savoirs consensuels?

Prenons à ce titre les pages 12 et 13 du livre d'artiste *Queen of the Artists' Studio* (figure 6). Celles-ci présentent plusieurs photographies : une de l'œuvre *Spirit of Commerce* (1912) de Carl A. Heber, qui prend la figure d'Audrey Munson comme allégorie du commerce et qui orne le Manhattan Bridge (New York); une présentant trois femmes du début du 20<sup>e</sup> siècle, l'une d'entre elles semblant boire de l'alcool; un portrait photographique d'Audrey Munson; une photo de femmes travaillant dans une usine de couture, apparaissant elle aussi dater du début du siècle; une de manifestation de femmes. Sur ces photos sont ajoutées des coupures de presse : l'une annonçant des arrestations de femmes lors d'une manifestation; une autre discutant « What New York Artists Pay for a Good Model »; la dernière mentionnant un don d'une femme fortunée

à un groupe de femmes en grève. Finalement, deux citations où Audrey Munson décrit son travail de modèle ainsi qu'un encadré arborant des extraits de textes de Georg Friedrich Creuzer, Gordon Teskey, Orville Dewey et Charles Baudelaire sur le concept d'allégorie.

Ce qui m'intéresse particulièrement, c'est la façon dont ces éléments disparates conversent et construisent un récit alternatif de l'histoire. Par exemple, la photographie de la manifestation trouve écho dans la coupure de presse mentionnant les femmes en grève, imprimée en transparence par dessus. Mais cet ensemble résonne aussi avec les coupures exposant les salaires des modèles vivants, avec cet « esprit du commerce » qu'incarne Audrey Munson et avec cette citation où elle décrit ses heures de travail. De plus, les événements dont il est question dans les coupures de journaux offrent un certain contexte, un air du temps de la création de *Spirit of Commerce*. Ainsi se déploient, par effets de réverbérations, les contours d'une époque, sans que toutefois ceux-ci ne soient organisés comme un ensemble circonscrit ou complet. On comprend facilement que les éléments ici juxtaposés sont, jusqu'à un certain point, interchangeables et qu'ils pourraient être additionnés de plusieurs autres. Or dans l'œuvre de Geyer, le collage n'est pas seulement une technique plastique : il devient aussi une façon alternative de *faire* de l'histoire. Plutôt que production d'un sens unique, il y a ici ouverture de possibles, multiplicité de trajectoires potentielles d'un récit qui, de toute façon, ne sera jamais fixé.

C'est donc à une vision autre du travail de l'histoire que nous convie Andrea Geyer. Comme une sorte d'exploratrice, elle traverse les documents d'archives non pas pour y trouver une vérité, mais bien pour mettre en lumière ce qui se cache *entre* les documents, *entre* les faits. Ou plutôt, son travail invite les spectateurs/trices à combler ces espaces entre les choses, voire à prendre compte du fait que ces creux ne pourront jamais être comblés, qu'une partie de la réalité, et donc de l'histoire, ne cessera de nous échapper. Et cet *entre* demeure, comme par définition, mouvant, flou.

Libéré de sa fonction de *preuve* d'une certaine réalité, le document historique devient plutôt porteur d'idées ou d'impressions. Du même coup, il devient agent perturbateur des modes traditionnels de construction de l'histoire. En reprenant les deux pages du livre d'artiste dont il était question plus haut, il est possible de dégager un certain nombre de problématiques ou concepts qu'elles permettent d'évoquer : le travail comme ensemble de structures, le corps comme monnaie d'échange, la lutte ou la résistance, l'exceptionnel et le collectif, les imbrications entre le public et le privé. En détachant le document historique de sa fonction descriptive pour lui conférer une fonction évocatrice, Andrea Geyer rejette la prétention à la vérité de l'histoire. Elle dépeint une certaine histoire féministe comme une construction non linéaire, n'offrant pas de sens officiel, privilégiant les questions aux réponses.

De plus, Geyer permet à Audrey Munson d'occuper la position de sujet alors que l'utilisation à répétition de son corps par les artistes l'a sans cesse repoussée vers la position d'objet. Comme chez Rancière, il y a ici subjectivation politique par l'inclusion d'une expérience inédite dans le partage du sensible existant. Geyer *entend* la voix de Munson, tout comme Menenius Agrippa *entend* les plébéiens. Certes, c'est symboliquement que Geyer entend Munson : c'est en lisant attentivement et sérieusement ses écrits, en retraçant son parcours que Geyer nous fait entendre la voix de Munson. L'artiste crée du nouveau savoir en réorganisant des documents d'une façon originale, déployant du même coup une praxis queer et féministe de l'histoire. Praxis qui se caractériserait par une prise au sérieux des sujets marginalisés de l'histoire (de l'art) et qui démontrerait que les sens que l'on peut soutirer des archives ne sont jamais univoques, qu'ils se transforment selon les relations qui sont mises en place par les historien.ne.s. Pensons à Audrey Munson : on aurait tendance à considérer sa position de modèle comme une position de soumission. Pourtant, les informations biographiques données tout au long du projet par Andrea Geyer dépeignent une femme indépendante. Si elle ne parvient pas à prouver hors de tout doute que Munson

s'identifiait comme féministe, la mise en parallèle des luttes sociales de son époque rend difficile d'envisager le contraire.

Pourtant, Andrea Geyer n'invente pas Audrey Munson comme sujet politique. Plutôt, elle la *postule* comme sujet, elle l'*entend* comme telle. C'est Audrey Munson qui, au final, est artiste de sa propre subjectivation. C'est parmi les traces, les preuves laissées derrière par Munson que Geyer réfléchit. Comment peut-on penser ce mode conversationnel, cette mise en dialogue des hétéroclites dans les savoirs, dans l'histoire de l'art? Comment penser une pratique queer et féministe qui ferait de la complexité sa forme de prédilection, et de la subjectivité sa posture spécifique?

#### 1.6 Des savoirs situés

La section précédente de ce chapitre s'intéresse à ouvrir la possibilité d'une parole tierce, autre, ainsi qu'à qualifier les bouleversements qu'implique le surgissement d'une telle parole dans le domaine du commun. Maintenant, je souhaite me pencher sur les effets que l'ouverture de points de vue issus des marges peut avoir sur les savoirs et leurs visées.

Paru en 1988 dans la revue *Feminist Studies*, l'article « Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective » de l'historienne des sciences et philosophe américaine Donna Harraway constitue un pilier important de la recherche sur les savoirs marginalisés et leur importance. L'auteure tente de répondre à une question qui anime les milieux féministes à la fois activistes et académiques, à savoir celle de la relation qu'ils entretiennent avec le concept d'objectivité. Harraway expose comment cette notion resurgit constamment lorsqu'il est question de savoirs critiques, qu'ils soient queers, féministes ou racisés. L'objectivité devient dans ces contextes une arme permettant de discréditer ces savoirs et les personnes qui les développent. Harraway démontre comment elle est refusée aux savoirs critiques qui, parce qu'imbriqués dans des questions politiques, sont d'emblée



disqualifiés en raison d'un biais qui viendrait polluer leur réflexion. Ainsi, le point de vue féministe ou queer, par exemple, éloignerait nécessairement l'intellectuel. le d'une objectivité opérante. Harraway cherche en revanche à dépasser ce modèle usuel selon lequel cette objectivité serait l'apanage d'une « invisible conspiracy of masculinist scientists and philosophers replete with grants and laboratories » (Harraway, 1988, p. 575), position qui ne permet que le découragement.

Harraway dégage un premier pôle des réflexions critiques sur le concept d'objectivité. Émergeant principalement grâce aux études sociales des sciences, il propose de considérer *toutes* les productions de savoirs comme des constructions sociales, spécialement lorsqu'il est question de savoirs scientifiques. Dans ce cadre, l'objectivité désincarnée, telle que théorisée et mise de l'avant par les manuels scolaires ou par les protocoles scientifiques, est essentiellement impossible. Ainsi, les penseur.e.s de ce modèle constructionniste invitent à une suspicion généralisée face à toute prétention au savoir scientifique, notamment en démontrant les écarts qui se créent entre les protocoles de recherche (ce que les scientifiques disent qu'ils/elles font) et leur application (ce qu'ils/elles font réellement).

Ce modèle nourrit une méfiance similaire face à des disciplines « non scientifiques », comme la philosophie. Ici, les constructionnistes affirment qu'une objectivité philosophique se base sur des « always already absent referents, deferred signifieds, split subjects, and the endless play of signifiers » (Harraway. 1988, p. 576), ce qui nous ramène, par la bande, au travail des postulats chez Monique Wittig.

En posant la méthode scientifique comme une sorte de doctrine idéologique, le modèle constructionniste dissout toutefois la possibilité de connaître le monde par la pratique des sciences. « From this point of view, science – the real game in town – is rhetoric, a series of efforts to persuade relevant social actors that one's manufactured knowledge is a route to a desired form of very objective power » (Harraway, 1988, p. 577). Si cette vision de l'objectivité permet de réfléchir les imbrications savoirs/argent/pouvoirs qui



prennent de plus en plus de place aujourd'hui, notamment dans le milieu universitaire, elle n'offre que peu de possibilités de résistance. La science étant devenue rhétorique, l'excellence en science aurait plus à voir avec les qualités d'auteur.e.s, voire d'orateur.e.s des scientifiques. Si les lieux du savoir sont des théâtres où chacun.e s'exerce à feindre l'objectivité avec conviction et précision, que reste-t-il pour l'intellectuel.le queer ou féministe, si ce n'est de jouer le jeu?

L'analyse constructionniste de l'objectivité conduit donc à une sorte d'impasse. Dans la suite de l'article, Harraway s'efforce d'ouvrir un autre pôle de réflexion autour de cette question, celui d'une réappropriation féministe de l'objectivité. Réclamer cette objectivité critique, c'est dans cette perspective réclamer un accès aux savoirs :

We would like to think our appeals to real worlds are more than a desperate lurch away from cynicism and an act of faith like any other cult's; no matter how much space we generously give to all the rich and always historically specific mediations through which we and everybody else must know the world (Harraway, 1988, p. 577).

Une objectivité féministe se poserait donc comme une méthodologie permettant un portrait plus riche et plus complexe du monde tout en tenant compte des rapports de domination et de privilège qui construisent chacune des positions à partir desquelles l'on observe :

So, I think my problem and « our » problem, is how to have *simultaneously* an account of radical historical contingency for all knowledge claims and knowing subjects, a critical practice for recognizing our own « semiotic technologies » for making meanings, *and* a no-nonsense commitment to faithful accounts of a « real » world, one that can be partially shared and that is friendly to earthwide projects of finite freedom, adequate material abundance, modest meaning in suffering, and limited happiness (Harraway, 1988, p. 579).

Le projet d'Harraway cherche donc à s'inscrire en solidarité avec les différentes luttes aux oppressions par la mise en lumière d'une historicité des rapports de domination inhérents aux pratiques du savoir. Toutefois, on voit bien comment, au contraire de la

posture constructionniste, cette attention critique ne constitue pas une raison d'abandonner une recherche de vérité en sciences. Plutôt, il s'agit ici d'investir le paradoxe qu'implique un désir de connaître le monde par les sciences tout en refusant d'organiser ces savoirs en des systèmes englobants ou d'en tirer des conclusions dites universelles.

Chez Harraway, la question du regard (*gaze*), de l'angle de vue est centrale dans le développement d'une objectivité féministe. L'universalité, telle qu'on la définit actuellement en sciences, est en réalité un euphémisme pour homme et blanc, positions qui demeurent non marquées, impensées en tant que regards spécifiques, partiels. Face à une vision de l'objectivité qui cherche à effacer les marques d'un positionnement, Harraway propose une doctrine d'objectivité incarnée (*embodied objectivity*) permettant d'accommoder des projets féministes et scientifiques variés, paradoxaux et critiques. C'est par ces *savoirs situés* que l'on peut penser un projet d'objectivité par une perspective féministe, et par extension, queer (Harraway, 1988, p. 581).

Comme c'est le cas ailleurs dans les écrits de Donna Harraway (pensons, par exemple, à son important *Manifeste cyborg* publié en 1991), les avancées technologiques deviennent dans l'article qui nous occupe des modèles à penser. Ici, elle s'intéresse aux technologies du regard, à ces « yeux » artificiels que sont les télescopes ou les appareils photo sophistiqués. Pour Harraway, ces différentes prothèses sont une preuve tangible de la construction de *tout* œil, qu'il soit biologique ou synthétique. L'activité du regard, technologiquement imitable, voire expansible, révèle les yeux comme des *systèmes perceptuels*, comme des *façons* de voir, comme des *techniques* spécifiques. Or, chez Harraway, ces façons de voir, ces points de vue situés sont autant de façons de vivre.

Sur ce point, un retour vers Jacques Rancière s'avère pertinent. Ces différentes façons de vivre dont parle Donna Harraway sont autant de positions de sujets, autant de places spécifiques attribuées par un partage du sensible. Si l'on réfléchit alors à l'état de ce partage dans le domaine des sciences, on peut considérer que les tenants de l'objectivité

scientifique dite traditionnelle, c'est-à-dire visant un effacement de toutes traces de subjectivité au profit d'une objectivité désincarnée, cherchent un *consensus* là où il y a *dissensus* : en détachant les savoirs du sujet qui les émet, ils en cachent le positionnement spécifique au profit d'un universalisme artificiel. Chez Rancière, le consensus :

[...] signifie proprement un mode de structuration symbolique de la communauté qui évacue ce qui fait le cœur de la politique, soit le dissensus. Une communauté *politique* est, en effet, une communauté structurellement divisée, non pas seulement divisée en groupe d'intérêts ou d'opinions divergents, mais divisée par rapport à elle-même (Rancière, 2004, p. 152).

Cette idée du consensus comme mode de structuration symbolique devient cruciale lorsque l'on approche Harraway : elle permet à la fois de mettre en lumière la part de construction artificielle au cœur d'une objectivité traditionnelle et de souligner le politique à l'œuvre dans le modèle proposé par Harraway. Ainsi, une objectivité féministe, queer, se construirait par la mise en conversation constante, paradoxale et incongrue de savoirs situés, de chercheur.e.s qui investissent leur position de sujet spécifique comme un point de vue inédit sur le monde. Une posture que le travail de l'artiste américain Rashid Johnson semble aussi défendre.

### 1.7 *The End of Anger*

Une partie importante de la pratique de Rashid Johnson prend la forme de tableaux sur lesquels sont installées des étagères permettant à l'artiste de disposer divers objets. Ces objets, ainsi que les tableaux en eux-mêmes, déploient tout un réseau de références. Certaines sont autobiographiques, d'autres renvoient à l'histoire de l'art, d'autres encore concernent des figures importantes de l'histoire ou de la culture africaine-américaine.

Prenons, par exemple, *The End of Anger*, une œuvre de 2012 (figure 7). Le tableau en soi, fait de tuiles miroirs, rappelle les explorations géométriques du modernisme.

Notamment, on peut y reconnaître les *Shaped Canevas* de Frank Stella, y voir une référence au travail de la grille chez Agnes Martin. On pense aussi aux œuvres du peintre Al Loving et du sculpteur Carl André. L'enchâssement des carrés et rectangles rappelle un Mondrian dont on aurait retiré les couleurs. D'un autre côté, ces étagères renvoient aux cabinets d'artistes, ou encore à des pratiques plus récentes comme celle de Haim Steinbach. Sur cette structure relevant plutôt d'un travail de l'abstraction, voire de l'appropriation ou de la citation, Johnson installe des objets issus de la vie quotidienne, évoquant par le fait même une certaine idée du readymade.

Dans *The End of Anger*, on retrouve d'abord une pile de six copies d'un livre du journaliste et intellectuel africain-américain Ellis Cose<sup>9</sup> (figure 8). Paru en 2012, ce livre, qui prête son titre à l'œuvre de Johnson, se présente comme une réflexion sur l'état de la race dans une Amérique post-élection-d'Obama. Une Amérique en plein paradoxe, où les tensions raciales refont surface, bien que plusieurs s'entêtent à parler d'une Amérique « post-raciale ». Cose s'intéresse, notamment, à l'influence grandissante du Tea Party, et dépeint une colère noire actuelle, en mutation.

Comme pour répondre à cette colère du titre, Rashid Johnson intègre aussi à l'œuvre un vinyle de l'album *3 Blind Mice* de Art Blakey & The Messengers (figure 9). Enregistré devant public et lancé en 1962, l'album offre un jazz *upbeat*, frais, dynamique. Notons aussi, au passage, le choix spécifique de ce groupe : Art Blakey, batteur et leader du groupe, est une véritable légende. Pendant 35 ans, il dirige ce groupe à la formation mouvante qui devient un incubateur de jeunes talents de la relève et qui a ainsi influencé toute une génération de musicien.ne.s. Déjà, on arrive à un élément clé du travail de Rashid Johnson, à savoir la subjectivité d'un rapport à l'histoire et aux éléments que l'artiste isole. Nécessairement, le fait de connaître ou non

---

<sup>9</sup> Cose, E. (2011). *The End of Anger: A New Generation's Take on Race and Rage*. New York : Ecco Press.

les éléments rassemblés, d'y déceler ou non les références à l'histoire de l'art, transforme l'expérience de l'œuvre.

L'accès aux œuvres de Rashid Johnson demande un regard engagé. Pour les saisir, il faut souvent pousser la recherche pour devenir familier avec les références évoquées. Ainsi, si une connaissance des éléments rassemblés et des idées auxquelles ils renvoient permet une lecture plus complexe de l'œuvre, le sentiment d'« otherness » presque total que l'on peut vivre devant ses œuvres fait aussi partie du projet de l'artiste. À ce titre, Julie Rodrigues Widholm affirme : « Engaging with his objects and references requires effort. One must first become conversant in his language in order to participate in the dialogue, but the pay-off is truly transcendental » (Widholm, 2012, p. 42).

La pratique de Johnson implique un regard critique sur la mémoire collective et sur la culture dominante : les figures auxquelles il fait allusion dans ses œuvres sont issues de savoirs marginalisés, le plus souvent africains-américains. Le travail de Johnson nous met en quelque sorte face à notre propre ignorance et, par le fait même, révèle certaines zones d'ombre dans cette mémoire que l'on considère collective, mais qui, au final, est compilée par des mains blanches.

Si, d'une part, il met en dialogue des cultures noires avec l'histoire de l'art dite officielle, il me semble aussi que, d'une autre part, il affirme une certaine spécificité de ces cultures. Il y a ici réappropriation d'une différence, en même temps que celle d'un héritage, d'une reconnaissance, d'une appartenance. Les objets choisis deviennent comme des marques, des traces d'une construction identitaire complexe, ambivalente. À ce titre, il est pertinent de faire un détour par la pensée de Thelma Golden. En 2001, Golden est commissaire de l'exposition collective *Freestyle*, présentée au Studio Museum in Harlem (28 avril – 24 juin). L'exposition réunit 28 jeunes artistes africains-américains, dont Rashid Johnson, alors âgé de 24 ans.

*Freestyle* marque un moment important dans l'histoire des pratiques africaines-américaines contemporaines et dans la carrière de plusieurs artistes y ayant participé. L'utilisation par Golden du terme *post-black art* dans l'introduction du catalogue marque les esprits, et il est repris régulièrement depuis pour discuter des productions actuelles d'artistes africain.e.s-américain.e.s. En ce sens, il y a des parallèles à établir entre les expositions *Pictures*, discutée en introduction, et *Freestyle* : toutes deux ont introduit une terminologie qui, bien que s'appliquant alors aux artistes rassemblé.e.s, a par la suite été élargie pour devenir marqueur sinon d'un courant, du moins d'une tendance, voire d'une certaine génération d'artistes. Ainsi, comme on peut attribuer à *Pictures* l'étiquette *pictures generation* que l'on appose à un ensemble d'artistes qui, au tournant des années 1980, entament un travail critique d'appropriation et de répétition d'images préexistantes, *Freestyle* définit les contours d'un groupe d'artistes que l'on dira du *post-black art*. Dans l'introduction au catalogue de *Freestyle*, Golden décrit le *post-black art* ainsi :

It was characterized by artists who were adamant about not being labeled as "black" artists, though their work was steeped, in fact deeply interested, in redefining complex notions of blackness [...] They are both post-Basquiat and post-Biggie. They embrace the dichotomies of high and low, inside and outside, tradition and innovation, with a great ease and facility (Golden, 2001, p. 14-15).

Golden poursuit en décrivant cette position complexe déployée par les artistes vis-à-vis une identité spécifiquement noire. En investissant sur une même base des productions de la « grande culture » (« post-Basquiat ») et de la culture populaire (« post-Biggie »), ces artistes semblent réfléchir aux représentations de la *blackness*, à leur circulation, à la façon dont elles interagissent pour fixer une identité stéréotypée.

La commissaire définit aussi le *post-black art* comme une mouvance apparaissant à un moment précis de l'histoire africaine-américaine et, plus largement, de l'histoire politique. « How would black artists make work after the vital political activism of the late 1960s, the focused, often essentialist, Black Arts Movement of the 1970s, the

theory-driven multiculturalism of the 1980s, and the late globalist expansion of the late 90s? » (Golden, 2001, p. 14) Ainsi, cette génération d'artistes, née après les luttes du mouvement pour les droits civils, doit négocier des héritages d'un côté galvanisants, importants, mais dont la mise en récit par le travail de l'histoire implique des généralisations, une perte de nuances. Les artistes du *post-black art* questionnent le rôle de cette histoire, et, plus précisément, de sa réception, dans la production de structures identitaires stéréotypées dans lesquelles ils/elles ont du mal à se reconnaître. Golden poursuit :

Most importantly, their work, in all of its various forms, speaks to an individual freedom that is a result of this transitional moment in the quest to define ongoing changes in the evolution of African-American art and ultimately to ongoing redefinition of blackness in contemporary culture (Golden, 2001, p. 15).

Ainsi, ces artistes délaissent les représentations univoques, stéréotypées de l'identité (noire) pour se concentrer sur l'investissement d'une singularité radicale, d'une individualité propre. Il n'est plus ici autant question de revendiquer une identité que d'en explorer les contours, les débordements. Plusieurs travaillent l'histoire, mais pour y naviguer librement, pour en explorer les paradoxes, dans un certain esprit de remixage.

Chez Rashid Johnson, cette singularité se traduit par l'affirmation constante d'une relation toute personnelle à l'histoire. En ce sens, l'artiste dira qu'il fait du travail « that allows me to embrace and reject any cultural signifiers that I choose to confront » (Sirmans, 2012, p. 146). Dans plusieurs entrevues, l'artiste explique qu'il utilise des matériaux avec lesquels il a grandi. Il parle, par exemple, de son enfance entourée des livres d'intellectuel.le.s ou de personnalités publiques africaines-américaines que lisaient sa mère et son beau-père. Ces mêmes livres qui, maintenant, peuplent ses œuvres ou desquels il s'approprie les titres.



En revenant à l'œuvre *The End of Anger*, notons l'utilisation du beurre de karité (figure 8). Johnson explique que cette matière, importée d'Afrique et utilisée pour soigner la peau, était toujours à portée de main à la maison. Il en va de même pour le savon noir, produit d'hygiène que Johnson mélange à de la cire pour créer une sorte de peinture dont il éclabousse ses tableaux, geste emprunté à l'abstraction moderniste.

Johnson invoque sa relation à l'afrocentrisme, mouvement de pensée auquel ses parents adhéraient au tournant des années 1980. Il s'agissait alors de mettre à l'avant une filiation avec l'Afrique, un point de vue africain dans sa relation au monde. Je cite Johnson : « My mother would always have shea butter around, and she wore dashikis. I was celebrating Kwanzaa, hearing this unfamiliar language, Swahili, and seeing black soap and chew slicks around the house, things that were about applying an Africanness to one's self » (Stackhouse, 2012, p. 109).

Ses parents délaissent par la suite l'afrocentrisme, mais Johnson continue d'interroger ces matériaux dans sa pratique. De cette idée d'une « Africanness » appliquée au corps, il gardera peut-être une certaine physicalité dans son rapport à la matière, plus particulièrement dans son utilisation du savon noir et de la cire. Mais, comme évoqué plus haut, cette physicalité a aussi à voir avec une histoire de l'art moderne, avec l'expressionnisme abstrait. Ainsi, les signes chez Johnson sont, la plupart du temps, équivoques, ils peuvent être lus comme faisant référence à une culture noire spécifique autant qu'à l'histoire de l'art dominante (et le plus souvent blanche).

Se distançant toujours d'une vision contraignante de l'identité, l'artiste utilise ces souvenirs de l'afrocentrisme comme matériaux, comme médium pour une recherche plastique relevant de l'abstraction. De plus, en inscrivant ces traces en dialogue avec des signes issus de la culture populaire, de l'histoire noire ou de l'histoire de l'art, il multiplie les sens que peuvent prendre des matériaux au départ si connotés. Ainsi enchâssé, le beurre de karité semble pointer vers Joseph Beuys et son travail de la graisse. D'autant plus que, tout comme Beuys, Johnson l'utilise à répétition dans ses



œuvres. En fait, l'artiste entretient une sorte de lexique, un petit ensemble d'éléments qui composent ses œuvres : livres, beurre de karité, savon noir, vinyles, coquilles d'huitres, plantes, tapis, roches de l'espace, radio CB. À force de les réinscrire sans cesse dans sa pratique, ces matériaux deviennent en quelque sorte autoréférentiels, perdant de leur sens d'origine au profit d'une invention de soi.

Il y a chez Johnson une flexibilité du rapport à l'histoire et aux représentations culturelles, un embrouillement de la relation à leurs matériaux, entre expérience de l'intime et réflexion critique. Une flexibilité qui permet à Johnson de toujours rester conscient des connotations partagées que transportent les objets et matériaux qu'il utilise (Widholm, 2012, p. 28), tout en restant engagé dans une réflexion sur son histoire personnelle et, donc, spécifique. Il y a, dans le travail de Johnson, une résistance aux représentations stéréotypées de l'identité noire, certes, mais qui n'est pas de l'ordre d'une frontalité, d'une confrontation directe ou soulignée. Plutôt, il s'intéresse à une complexification de l'identité, en tissant une toile de références. Il s'agit de réfléchir une posture *autre*, une posture peut-être plus libre, ou du moins libérée d'un certain poids symbolique.

Ici, notons la présence récurrente des coquilles d'huitres dans les œuvres de l'artiste, le plus souvent pour y déposer des boules de beurre de karité. En entrevue, Johnson présente l'utilisation de ces coquilles comme une référence directe à l'auteure américaine Zora Neale Hurston (Stackhouse, 2012, p. 108). Plus particulièrement, la référence touche le court essai « How It Feels to Be Colored Me », écrit en 1928. Dans ce texte, Hurston aborde la tendance à considérer les personnes racisées comme des figures tragiques, comme si un sort ou une condition préexistante à la socialisation les condamnait. Hurston avance plutôt une conception de l'identité ayant à voir avec le regard des autres, avec le contexte.

Hurston écrit : « I remember the very day I became colored » (Hurston, 2004, p. 1030). Ce jour est celui où, à 13 ans, elle quitte sa ville d'origine, Eatonville, une ville

exclusivement noire, pour aller étudier à Jacksonville. Ce jour où sa condition d'*autre* devient apparente, dans un contexte majoritairement blanc : « I do not always feel colored [...] I feel most colored when I am thrown against a sharp white background » (Hurstons, 2004, p. 1031). Pourtant, malgré cette différence qui devient visible pour elle à certains moments, Hurston refuse de définir son identité ou son expérience du monde à l'intérieur des cadres offerts par les représentations sociales des personnes racisées. Elle reste aussi critique de la façon avec laquelle l'histoire noire des États-Unis est posée comme nécessairement centrale et significative dans la construction identitaire des personnes noires. « Someone is always at my elbow reminding me that I am the grand-daughter of slaves » (Hurstons, 2004, p. 1031).

Ainsi, Zora Neale Hurston tente de se débarrasser du poids du passé pour se permettre d'explorer les possibles que pourrait entraîner cette soudaine légèreté. Cette relation étonnante à une identité noire tire d'une certaine façon un fil entre Zora Neale Hurston et les postures des artistes du *post-black art* telles que définies par Thelma Golden. Refusant de s'inscrire aveuglément dans les représentations identitaires qui leur sont offertes ou qui circulent dans le domaine du commun, ces artistes développent un travail qui rejette les *a priori* qui les confinent le plus souvent à une posture de dominé.e, au profit d'une invention de soi, d'une subjectivité affirmée permettant d'ouvrir un champ des possibles inédit.

Pour Zora Neale Hurston, aller de l'avant offre une posture résistante, et l'héritage africain-américain devient non pas ce boulet que l'on traîne, mais bien un tremplin. « No one on earth ever had a greater chance for glory. The world to be won and nothing to be lost » (Hurstons, 2004, p. 1031). Il y a une insouciance claire chez Hurston, qui, pourtant, n'apparaît pas comme naïve. Au contraire, lucide, elle refuse d'être déterminée, définie par un passé tragique : « But I am not tragically colored. There is no great sorrow damned up in my soul, nor lurking behind my eyes. [...] No, I do not

weep at the world – I am too busy sharpening my oyster knife » (Hurstons, 2004, p. 1031).

C'est cette image de Zora Neale Hurston, sans soucis, aiguisant son couteau pour un festin d'huitres qui intéresse particulièrement Rashid Johnson : « I imagine her sitting out near a bay, shucking oysters and drinking beer. [...] Sounds like a great day, right? I think it's one of the more fantastic metaphors for a beautiful experience » (Stackhouse, 2012, p. 108). Une image positive, donc, que l'artiste vient inscrire dans ses œuvres.

En revenant à *The End of Anger*, on voit bien comment les matériaux et références construisent une vision complexe, jamais fixée de l'identité noire. La colère, thème central du livre d'Ellis Cose prêtant son titre à l'œuvre, est évoquée par les éclats de savon noir, dont les éclaboussures sont signes de la violence de l'impact de la matière sur le miroir. Pourtant, comme mentionnée plus haut, l'inclusion de l'album de Art Blakey & The Messengers et des coquilles d'huitres de Hurston permet à Johnson de faire le portrait d'une identité en tension.

Cette flexibilité, cette incertitude caractéristique du travail de Rashid Johnson apparaissent libérer un espace nécessaire d'invention, d'innovation. Elles permettent à l'artiste de s'affranchir des sens établis et des oppositions binaires, de spéculer (devrais-je dire de révéler?) des réseaux de sens, des trafics d'influence entre des signes variés qui, ailleurs, ne seraient pas considérés comme faisant partie d'une même conversation. Ce faisant, Johnson reprend possession du discours identitaire ambiant dans le cadre d'un processus d'autodétermination toujours ouvert, relevant plutôt de l'addition et de la juxtaposition que de la synthèse.

## CHAPITRE II

### « LOOKING BEYOND THE HERE AND NOW » : DÉSTABILISATIONS DU TEMPS ET OUVERTURES DE POSSIBLES

Une partie importante des recherches actuelles en études queers s'intéresse à l'exploration des relations qu'entretiennent les personnes, pratiques et savoirs queers avec le temps. Il s'agit ici de considérer les structures temporelles qui ont cours dans la société contemporaine comme des constructions normatives, et d'ainsi développer des modèles qui y résistent. Or, comme je m'attarderai à l'explicitier dans ce chapitre, les différent.e.s auteur.e.s qui travaillent ces intersections entre pensée queer et pensée du temps ne s'entendent pas nécessairement sur la place qu'habite la *queerness* sur le continuum temporel. Certains la positionneront dans un éternel présent (Lee Edelman), d'autres la situeront dans un certain futur utopique (José Esteban Muñoz), d'autres encore mettront sur pied des modèles complexes faits de sauts vers l'avant, d'ellipses et de retours vers l'arrière (Elizabeth Freeman).

Il est important ici de mentionner que ces réflexions ne se font pas en silo, mais plutôt en conversation avec d'autres mouvements critiques qui, eux aussi, avancent des relations différentes au temps, comme les savoirs féministes ou racisés. Notamment, je poserai dans ce chapitre quelques modèles temporels queers en discussion avec l'afrofuturisme, un mouvement de pensées et de pratiques spécifiquement noires qui travaille une relation libre au temps connexe à celles développées par des auteur.e.s se positionnant directement en études queers.

## 2.1 D'une construction normative du temps

Jack Halberstam développe, dans son important livre *In a Queer Time & Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives* (2005), des réflexions sur les utilisations inédites du temps et de l'espace que font les personnes queers. L'auteur y avance que le désengagement des personnes queers envers certaines institutions sociales centrales dans l'établissement d'une temporalité normative implique qu'elles vivent des configurations autres du temps et de l'espace<sup>10</sup> : « Queer subcultures produce alternative temporalities by allowing their participants to believe that their futures can be imagined according to logics that lie outside of those paradigmatic markers of life experience – namely, birth, marriage, reproduction, and death » (Halberstam, 2005, p. 2). La possibilité de penser, d'imaginer des vies en dehors des structures normatives du temps traverse les différents modèles qui seront discutés dans ce chapitre. La créativité, l'invention et la liberté y deviennent des modalités pour penser le temps différemment, « queerement ».

Les institutions que sont par exemple la famille et le mariage sont liées aux conceptions de la normalité qui régissent le social. Elles avancent une temporalité linéaire qui se calque sur la généalogie, sur l'enchaînement des générations qui construit un sens dans le temps. Elles sont aussi des étapes qui rythment la vie dite normale et qui, du même coup, relèguent dans les marges les personnes qui échouent à y participer ou qui s'en retirent volontairement. Halberstam poursuit :

I try to use the concept of queer time to make clear how respectability, and notions of the normal on which it depends, may be upheld by a middle-class logic of reproductive temporality. And so, in Western cultures, we chart the emergence of the adult from the dangerous and unruly period of adolescence as a desired process of maturation; and we create longevity as the most desirable future, applaud the pursuit of long life (under any circumstances), and pathologize modes of living that show little or no

---

<sup>10</sup> Si le livre d'Halberstam oscille entre réflexions sur le temps et l'espace, je m'intéresserai pour le présent mémoire spécifiquement à ses observations sur le temps.

concern for longevity. Within the life cycle of the Western human subject, long periods of stability are considered to be desirable, and people who live in rapid bursts (drug addicts, for example) are characterized as immature and even dangerous (Halberstam, 2005, p. 4-5).

Cette citation d'Halberstam souligne le fait que les structures normatives du temps sont en fait des systèmes d'exclusion, qui relèguent aux marges des personnes et des pratiques ne s'inscrivant pas dans une respectabilité hétéronormative. En prenant l'exemple des personnes utilisatrices de drogues, Halberstam montre bien la façon avec laquelle structures normatives et modèles temporels dialoguent pour construire des pratiques acceptables, des façons idéales de vivre le temps. Or ces pratiques, bien qu'elles soient présentées comme naturelles ou normales, sont en fait situées, spécifiques aux réalités de la classe moyenne hétérosexuelle blanche. Elles ne sont pas neutres, et s'appuient plutôt sur des valeurs et des priorités qui ne sont pas d'emblée celles de personnes queers.

Chez Halberstam, le modèle temporel normatif a aussi des implications capitalistes, au sens où cette survalorisation de la longévité et de la stabilité est ce qui permet l'accumulation de capital sur le long terme. Ici, il est intéressant de voir comment capitalisme, hétérosexualité, discours sur le succès et temporalité normative dialoguent, voire se soutiennent l'un l'autre dans la construction de vies enviables, et par le fait même dans le repoussement vers les marges de personnes qui vivent autrement. Volontairement ou non, des sujets queers, « ravers, club kids, HIV-positive barebackers, rent boys, sex workers, homeless people, drug dealers, and the unemployed » (Halberstam, 2005, p. 10) vivent hors de cette logique de l'accumulation du capital sur le long terme et accordent de la valeur aux expériences du moment présent, aux pratiques qui consomment le temps plutôt qu'à celles, plus sûres, qui délaient le plaisir dans un futur constamment repoussé.

Cet intérêt d'Halberstam pour les liens entre temporalité et normativité dans le système politique et économique actuel est aussi partie intégrante des idées avancées par

Elizabeth Freeman, spécialiste des questions de genre et de sexualité dans la littérature américaine. Dans son livre *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories* (2010), elle propose des clés pour penser une expérience queer du temps : alors que le temps et son découpage apparaissent comme naturels, Freeman s'attarde à démontrer qu'ils sont en fait le résultat d'une construction plutôt récente, intimement liée à l'implantation du capitalisme.

Freeman avance le concept de *chrononormativité* pour décrire l'utilisation du temps pour organiser des corps individuels vers une productivité maximum (Freeman, 2010, p. 3). En ce sens, elle souligne une interdépendance entre l'organisation du temps et une structure capitaliste. « Chrononormativity is a mode of implantation, a technique by which institutional forces come to seem like somatic facts. Schedules, calendars, time zones, and even wristwatches inculcate [...] forms of temporal experience that seem natural to those whom they privilege » (Freeman, 2010, p. 3). Ainsi, si le temps est une expérience du corps, elle est une expérience contrôlée, régulée. Et force est de constater que les divisions du temps utilisées aujourd'hui (heure, minute, semaine de sept jours...) sont aussi au cœur du projet capitaliste et de son organisation. En ce sens, Freeman soulève l'apparition du travail salarié à l'heure comme une étape cruciale dans la fixation du modèle temporel dominant. Ce mode de rémunération exige une retemporalisation violente des corps jusque-là accordés aux saisons qui rythment différemment le travail agricole. Un autre point important dans cette citation est celui du privilège, qui se doit d'être au cœur de notre réflexion sur les structures temporelles. Comme Halberstam cherchait aussi à le démontrer, ces structures sont sous-tendues par des valeurs hétéronormatives et conservatrices. Non seulement repoussent-elles des personnes et réalités hors du domaine de l'acceptable, elles avantagent aussi les personnes qui parviennent à vivre dans ces structures de façon efficace, en leur sécurisant une supériorité dans le jeu du capital.

Ainsi dans une logique capitaliste le temps devient intrinsèquement lié à un objectif quantifiable de productivité. Chaque parcelle de temps est alors chargée d'un potentiel, elle devient une ressource utilisable par le système. Or l'investissement du capitalisme dans le temps ne se limite pas seulement à l'organisation et à l'appropriation du temps de travail des individus. Freeman explique comment il s'intéresse aussi à réguler et à faire profiter le temps de loisir, notamment en créant des produits permettant aux travailleur.e.s d'occuper le « temps perdu ». Ce temps de loisir n'est pas accessible à tous et à toutes : il nécessite entre autres un bon salaire, des horaires fixes, une demeure stable, conditions qui ne sont pas toujours celles des personnes queers, par choix ou non. D'une façon similaire, les avancées technologiques permettent au système capitaliste d'offrir des produits dont l'achat promet à qui peut bien se le permettre de dégager plus de temps de loisir, ou de mieux l'utiliser. Pensons, par exemple, aux électroménagers, dont le but principal serait de se libérer des tâches d'entretien de la maison.

Freeman décrit donc un capitalisme déployant une relation contradictoire au temps :

This form of "time" actually annuls time, promising on the one hand release from work and death, and on the other a recurrent newness and vigor, both of which are continually deferred into the next product, and the next. Capitalism synchs up these times to direct the paltry amount of bodily energy left over after the extraction of surplus labor toward the consumption of ever more objects that seem to supplement that "lost" bodily energy (Freeman, 2010, p. 51).

L'enjeu de ces structures temporelles n'est pas simplement d'inciter à la consommation de biens ou à l'accumulation de profit. Il s'agit aussi de gérer une population, de la réguler en contrôlant son temps. Et c'est en ce sens que la question de la normativité s'insère dans la pensée de Freeman. Elle avance l'idée de *time binds*, que l'on pourrait traduire de façon boiteuse par « ligotage temporel ». L'auteure cherche ici à évoquer comment les découpages du temps créent, voire forcent des expériences du corps : « I mean that naked flesh is bound into socially meaningful embodiment through temporal



regulation [...]. And I mean that people are bound to one another, engrouped, made to feel coherently collective, through particular orchestrations of time » (Freeman, 2010, p. 3). Ainsi, le découpage du temps pensé en fonction du système capitaliste et de ses besoins crée un groupe se définissant par un ensemble d'habitus partagés. Dans la veine de la pensée de Jacques Rancière dont il était question dans le chapitre précédent, qui dit délimitation d'un groupe dit aussi création d'une marge, d'un ensemble de personnes dites « anormales », voire invisibles, dont l'expérience et l'utilisation du temps diffèrent de celles du groupe dominant.

La chrononormativité permet un sentiment d'appartenance à un groupe. Le *time binding*, aussi violent peut-il paraître au sens où il contraint des corps à un cadre établi bien qu'artificiel, est aussi une expérience de la communauté. Il permet aux individus de faire partie d'un groupe dont les pratiques temporelles semblent fixes, claires et immuables. Il pousse à se sentir normal.e, compétent.e, comme il y a une adéquation entre les besoins temporels de la société capitaliste et l'expérience du temps posée comme naturelle (bien que construite par ce même capitalisme). Cela dit, qu'en est-il des personnes qui tombent hors de cette marche consensuelle du temps ? Qu'en est-il des corps qui réfutent le *binding*, qui résistent et cherchent à créer des communautés définies par des expériences temporelles autres que celles partagées par la majorité ?

C'est en ce qu'ils/elles ont des pratiques temporelles différentes que Freeman s'intéresse aux personnes et artistes queers. À partir d'un corpus d'œuvres littéraires, visuelles et filmiques, Freeman identifie une série de stratégies temporelles typiquement queers : « I focus on textual moments of asynchrony, anachronism, anastrophe, belatedness, compression, delay, ellipsis, flashback, hysteron-proteron, pause, prolepsis, repetition, reversal, surprise » (Freeman, 2010, p. xvii). Stratégies qui, de différentes façons, rompent avec un déploiement linéaire du temps : elles créent des soubresauts, des retours, des sauts vers l'avant... Ces résistances ne sont pas seulement des figures de style, elles ouvrent des chemins de traverse, elles offrent des sens

nouveaux. « Queer temporalities, visible in the forms of interruption I have described [...], are points of resistance to this temporal order that, in turn, propose other possibilities for living in relation to indeterminately past, present, and future others: that is, of living historically » (Freeman, 2010, xxvii).

Plus encore, ces modes temporels queers sont, chez Freeman, créateurs de communautés alternatives bâties par d'autres modes d'appartenance que ceux proposés par la société hétéronormative. C'est que cette dernière privilégie la famille comme vecteur d'une filiation qui se déploie de génération en génération, dans une forme de linéarité temporelle toujours projetée vers l'avant, vers les enfants, puis les leurs, puis les leurs<sup>11</sup>.

L'expérience du temps défendue par le capitalisme s'abîme en quelque sorte dans un futur constamment repoussé. « In a chronobiological society, the state and other institutions, including representational apparatuses, link properly temporalized bodies to narratives of movement and change » (Freeman, 2010, p. 4). Ainsi l'adéquation entre passage du temps et progrès, idée moderniste et capitaliste, implique de toujours garder les choses en mouvement, de délaissier un certain regard sur le passé. Pas question ici de contemplation, la seule posture acceptable étant celle qui continue toujours d'avancer, qui diffère toujours sa satisfaction.

Pour Freeman, cette attitude n'est paradoxalement pas sans rappeler l'attrait de la nouveauté, de l'invention et de l'innovation qui, pour plusieurs, est au cœur d'un projet queer. En effet, principalement dans le deuxième chapitre de *Time Binds*, intitulé « Deep Lez: Temporal Drag and the Specters of Feminism », Freeman invoque le point de vue féministe lesbien comme difficile à intégrer à la pensée queer contemporaine.

---

<sup>11</sup> Sur la question précise des rapports entre temporalité normative, identités queers et généalogie hétérosexuelle, voir Edelman, L. (2004). *No Future: Queer Theory and the Death Drive*. Durham et Londres : Duke University Press.

Les théories queers, occupées par la déconstruction et par la reformulation constante de nouvelles réalités ou identités, sont elles aussi responsables d'un ligotage temporel, celui de l'identité lesbienne qui semble opérer un « gravitational pull [...] on "queer" » (Freeman, 2010, p. 62). L'auteure utilise aussi l'expression « deadweight effect » pour évoquer cette idée persistante dans les mouvements queers que le féminisme lesbien est en quelque sorte chose du passé, qu'il tire le mouvement vers l'arrière ou vers le bas, parce que trop près de modèles identitaires essentialistes :

In many classroom, popular, and activist discussions of the relationship between lesbian feminism and queer politics, and sometimes in academic scholarship too, the lesbian feminist seems cast as the big drag. Even to entertain lesbian feminist ideas seems to somehow inexorably hearken back to essentialized bodies, normative visions of women's sexuality, and single-issue identity politics that exclude people of color, the working class, and the transgendered (Freeman, 2010, p. 62).

Devant cet état de fait, Freeman propose de repenser les relations qu'entretient la pensée queer et féministe aux idées et mouvements du passé. Elle questionne le modèle générationnel utilisé dans l'historicisation des mouvements résistants, particulièrement en ce qui a trait aux féminismes. Elle critique l'organisation des idées féministes en vagues subséquentes, qui semble impliquer que des positionnements politiques ou identitaires du passé (ici, lesbienne féministe) sont révolus, incapables de penser le présent. D'autre part, cette organisation générationnelle est encore calquée sur la famille, et trimbale avec elle des relents hétéronormatifs. Pourtant, Freeman n'est pas prête à complètement rejeter le cadre générationnel, qui offre tout de même la possibilité de penser une filiation politique, une culture partagée qui crée des appartenances s'étendant au-delà de la famille entre des individus. Plutôt, l'auteure propose ici d'investir la métaphore de la vague à son plein potentiel : « Even the "waves" that periodize feminism are not the still, envelopping waters dear to maternalist rhetoric but are rather forces affected by gravity, which pull backward even as they seem to follow one another » (Freeman, 2010, p. 65). Une vague est nécessairement accompagnée d'un courant d'arrachement, une contre-vague qui, sous

la surface, tire vers l'arrière. Comment penser cette donnée dans notre réflexion sur les liens entre temps, normativité et innovation queer? Peut-on réfléchir une relation mixte au temps, faite de projections vers l'avant autant que de retours vers des moments politiques autrement révolus?

Freeman propose d'investir les héritages du passé, même problématiques, comme parties importantes du développement d'idées queers qui opèrent en résistance à une structure chrononormative selon laquelle l'avancement du temps est nécessairement synonyme de progrès. Elle utilise ainsi le concept de *temporal drag* pour réfléchir la façon dont des moments politiques du passé peuvent remettre en question des idées actuelles. Ainsi, par « queer » on n'entendrait pas seulement une logique de l'invention, mais aussi une attention particulière à des idées qui peuvent sembler dépassées, qui ont été larguées par-dessus bord en cours de route. « Yet motions do not always go forward. If identity is always in temporal drag, constituted and haunted by the failed love-project that precedes it, then perhaps the shared culture making we call "movements" might do well to feel the tug backward as a potentially transformative part of movement itself » (Freeman, 2010, p. 93).

## 2.2 *Three Chants Modern*

La relation complexe au temps que développe Freeman est ce qui semble à l'œuvre dans la vidéo à deux canaux *Three Chants Modern* (2013, figure 10) de l'artiste Andrea Geyer. Commandée par le Museum of Modern Art (MoMA), la vidéo présente cinq femmes et un homme trans<sup>12</sup> dansant dans les salles consacrées à la collection permanente du même musée. La majeure partie du temps, les interprètes dansent en duo, bien que certains plans rassemblent les six.

---

<sup>12</sup> Leslie Zema, Edisa Weeks, Alicia Ohs, Patricia Hoffbauer, Lily Gold et niv Acosta, ce dernier agissant aussi à titre de chorégraphe.

L'œuvre fait partie d'un corpus récent de l'artiste qui s'intéresse à l'apport des femmes au modernisme<sup>13</sup>. Plus précisément, *Three Chants Modern* s'attarde à la place cruciale qu'a pris un groupe restreint de femmes dans la structuration du modernisme américain par la mise en place de lieux de diffusion importants : Abby Rockefeller, Lillie P. Bliss, Mary Sullivan (MoMA), Gertrude Vanderbilt Whitney, Hilla Rebay (Guggenheim), Helen Clay Frick, Katherine S. Dreier (Société Anonyme).

Écrivant sur *Three Chants Modern*, Andrea Geyer dépeint le contexte de réflexion dans lequel le projet est ancré :

How can one rethink time? How can one rethink its form, authority and structure? How can one consciously recognize ideology and politics as embedded within the organization of time itself? What would it take to break open the existing structures that hold power over time – to release time by calling on history to reveal itself to us in new ways? (Geyer, 2013).

Face aux influences profondes qu'ont les idéologies politiques et les structures autoritaires sur l'organisation du temps, Geyer affiche son intention de résister par un investissement critique de l'histoire. Cette citation contient deux idées sur le temps que l'artiste développe particulièrement dans *Three Chants Modern* : la nécessité d'un examen critique des structures temporelles avancées par les institutions et le besoin de penser de nouveaux modes d'accès à l'histoire.

Les interprètes de *Three Chants Modern* se meuvent dans les espaces blancs si typiques du musée moderne, devant les œuvres de la collection permanente du MoMA, qui contient plusieurs œuvres clés de l'histoire de l'art canonique. Les créations de Klimt, Picasso, Matisse, Léger, Giacometti, Rothko, Newman, LeWitt, Johns, Warhol,

---

<sup>13</sup> Il s'agit là d'un corpus non officiel, au sens où il n'est pas chapeauté par un titre ou un autre marqueur comme l'est typiquement une série. Parmi les œuvres abordant cette problématique, notons entre autres *Revolt, They Said (work in progress)* (2012-...), *Timefold (from the notebooks of Gertrude Vanderbilt Whitney)* (2015) et *Insistence* (2013).

Rauschenberg, Judd, pour ne nommer que celles-ci, sont toutes visibles à plusieurs moments de la vidéo, et sont en quelque sorte confrontées aux corps dansants.

Constatons d'abord que les œuvres d'artistes femmes sont pratiquement absentes des murs du MoMA : si l'on reconnaît au passage une œuvre d'Agnès Martin, une de Frida Kahlo, une autre de Yayoi Kusama ou encore une d'Yvonne Rainer, elles font figure d'exceptions. Ici, Geyer pointe, peut-être à son insu, la prégnance des artistes hommes dans l'histoire de l'art dite officielle. Derrière les corps qui dansent, les femmes, les personnes trans et racisées, les *autres*, en somme, sont effacé.e.s. L'histoire de l'art telle qu'accrochée ici, conjuguée au masculin, est consacrée par l'une des institutions muséales les plus importantes et influentes du monde occidental.

Or il serait naïf de penser les musées comme de simples réceptacles d'une histoire de l'art développée ailleurs par les universitaires. Plutôt, il faut réfléchir l'implication même des musées dans la construction et la diffusion de l'histoire de l'art. Ce que l'on remarque en s'attardant aux salles d'expositions en arrière-plan de *Three Chants Modern*, c'est la conventionalité de la sélection ici opérée par le MoMA, qui prend essentiellement la forme d'un enchaînement d'œuvres déjà reconnues comme chefs-d'œuvre. Des structures temporelles fixes sous-tendent une telle conception conservatrice : plutôt que d'affirmer le passé comme un terrain d'exploration, comme le creuset de récits à redécouvrir, le musée propose un passé sclérosé, révolu.

Geyer apparaît s'intéresser, par le truchement des salles d'art moderne du MoMA, aux collections muséales et aux implications chrononormatives qu'elles ont pour l'écriture de l'histoire. Toutefois, en choisissant d'intégrer la danse à sa vidéo, elle investit un médium performatif, un langage du corps marqué par l'évanescence des gestes qui, une fois dansés, ne sont plus visibles. Le caractère éphémère de ce médium résiste à la conservation directe pour le futur, et en ce sens il se confronte dans l'œuvre de Geyer aux médiums pérennes que sont la peinture et la sculpture, par exemple.

Une section de la vidéo (figure 11) présente deux interprètes, Leslie Zema et Alicia Ohs, dansant devant le tableau *Baigneuse assise* (1930) de Pablo Picasso (figure 12). Leurs mouvements sont concentrés au haut de leur corps et oscillent entre rondeurs et lignes droites. En douceur, elles courbent le tronc et le dos, leurs bras se déploient dans l'espace puis sont repliés près du corps. Un dialogue s'installe entre le corps des danseuses et celui, représenté, de la baigneuse. Les mouvements tortueux des premières semblent d'abord répondre au corps disjoint de la seconde, typique du cubisme tardif de Picasso. Et pourtant, plus les corps occupent l'espace, plus ils se transforment sous nos yeux, plus ils se détachent de l'œuvre de Picasso. Dans la chorégraphie de niv Acosta, les corps semblent citer la danse moderne, notamment celle de Merce Cunningham, par les lignes qu'ils créent dans l'espace, ou celle de Martha Graham, par la façon dont ils engagent leur poids. Ces corps en mouvement dans l'espace du musée surprennent, offrent de nouvelles possibilités, des perspectives autres.

C'est aussi chez la chorégraphe de la danse postmoderne Yvonne Rainer que *Three Chants Modern* puise son inspiration<sup>14</sup>. L'une des figures marquantes de la danse postmoderne, Rainer est connue pour un style minimaliste, qui cherche à dépouiller la danse de toute construction narrative ou émotive. Rainer s'intéresse au corps en action fonctionnelle, activé par des tâches ou immobile. Ce faisant, elle situe son travail aux limites de la danse et de la performance : une danse qui occupe un présent constamment renouvelé, réaffirmé avec chaque mouvement.

Bien que *Three Chants Modern* ne présente pas une corporalité aussi neutre que celle qu'a pu développer Rainer, Geyer conserve de la chorégraphe une conception de la danse comme une forme qui occupe et consume le présent. Dans une présentation

---

<sup>14</sup> Bien que je m'intéresse ici au dialogue qui s'installe entre le travail chorégraphique de Rainer et l'œuvre de Geyer, notons tout de même au passage qu'une très courte section de *Three Chants Modern* montre les interprètes faisant face au film *Hand Movie* (1966) d'Yvonne Rainer, qui fait partie de la collection du MoMA.



d'artiste à la galerie SBC en janvier 2014, l'artiste abordait le rôle que prend le caractère éphémère de la danse dans sa pratique :

[...] the ephemerality of dance as a medium suggests an operation of making a permanent present visible, an activated body theorizing the politics of culture, the space of an institution, the histories of collecting. By moving and dancing a body activates itself at the same time as present and fleeting, as narrative and abstract, as seducing and resisting, and at the same time as always being present, irrevocable, through its movement, through its action in space, upon space, so to say (Geyer, 2014, 19 min 5 s).

Face aux œuvres des grands maîtres, comme figées dans le temps, les corps dansants embrassent l'espace, se déplacent, se transforment, s'étendent puis se contraignent. Geyer voit dans cette éphémérité, dans cette mobilité une façon d'incarner une posture en porte-à-faux par rapport aux pratiques chrononormatives de l'institution. En faisant danser des gens dans les salles du musée, Geyer résiste au temps muséal qui, par son articulation autour du principe de conservation, se caractérise par sa fixité. Et en nous invitant à être spectateurs/trices de ces moments dansés, elle ouvre le temps présent, celui du visionnement, à des expériences qui, en retour, le perturbent.

Une autre section de la vidéo montre, sur chacun des deux canaux de l'œuvre (figure 13), les danseuses Edisa Weeks et Patricia Hauffbauer dans un moment plus énergique, frénétique de la chorégraphie. Très près l'une de l'autre, se tenant par la main pour certaines sections, elles allongent les bras, écartent les jambes en piétinant, tournent sur elles-mêmes, plient le haut du corps vers le sol. Les marques du mouvement résonnent dans l'espace silencieux du musée : on entend le souffle des interprètes, les déplacements de leurs corps, le froissement de leurs vêtements, leurs pieds qui frappent le sol. Ces signes sont autant de courroies de transmission de sensations – le choc, le frottement, l'air qui passe entre les lèvres... – vers les personnes qui visionnent la vidéo. En ce sens, les traces des mouvements, les sons qu'ils émettent, les impressions qu'ils éveillent redeviennent des expériences du présent. Celles-ci disjoignent, même l'espace d'un instant, la structure temporelle du musée, préoccupée



par la mise en récit du passé. Chez Geyer, dans la fugacité des gestes de la danse se trouvent d'autres modèles pour penser un rapport à l'histoire (de l'art).

À un autre point de la vidéo, le canal droit montre les six performeur.e.s de l'œuvre se tenant devant le tableau *Trois femmes* de Fernand Léger (1921-1922, figure 15). En positionnant ainsi ses performeur.e.s, Geyer perturbe la toile. Cachant en partie le chef-d'œuvre consacré par l'institution, les performeur.e.s se tiennent face à la caméra, affichent des corporalités autres que celles de l'œuvre de Léger. Si, plus tôt, on aura pu dire que les performeur.e.s s'inspiraient en partie du corps tortueux imaginé par Picasso, ici, corps représentés et corps « réels » se confrontent. Geyer *occupe* le tableau par les corps des performeur.e.s, qui, à leur tour, *occupent* l'espace du musée.

Ici, c'est étrangement par leur immobilité que les performeur.e.s activent le présent qui, ailleurs, apparaissait dans l'éphémère des gestes. En obstruant l'œuvre de Léger, les performeur.e.s de Geyer *manifestent* leur présence dans une institution qui invisibilise les femmes et les personnes trans. Par leur position, elles/il réclament l'espace. Or leur immobilité a aussi quelque chose du doute : qu'arrivera-t-il une fois qu'elles/ils auront quitté la pièce, que plus personne ne se tiendra ainsi devant le tableau? Dos à la toile, et non face à celle-ci, face au chef-d'œuvre, comme le feront les visiteurs. Une fois la chorégraphie terminée, les *Trois femmes* de Léger redeviendront trois. Par extension, si Geyer déstabilise l'histoire de l'art canonique, dont Léger serait l'indice, elle le fait momentanément, dans un présent évanescent. Néanmoins, peut-être est-ce là une posture résistante qui ne cherche justement pas la permanence. L'œuvre de Geyer met plutôt en forme des figures temporelles qu'Elizabeth Freeman réclame comme queers, telles l'anachronisme et la répétition. Comme l'affirme Freeman, elles ont le pouvoir « to unsituate viewers from the present tense they think they know, and to illuminate or even prophetically ignite possible futures in light of powerful historical moments » (Freeman, 2010, p. 61).

Se tenant devant *Trois femmes*, les performeur.e.s entament l'une des trois chansons évoquées dans le titre de *Three Chants Modern*. Une section des paroles de celle-ci semble se saisir du risque qu'implique une posture minoritaire à l'intérieur de l'institution : « How do we know, we know how to feel? Waves of history make me be real. And how do we know, we know how to feel? Waves of history make me be real. » Si par moments nos actions arrivent à occuper l'espace, à complexifier les histoires officielles, leurs impacts ne sont-ils pas le plus souvent fugitifs? Un MoMA qui n'accrocherait *pas* ses Picasso, ses Léger, bref les œuvres considérées comme les chefs-d'œuvre de sa collection, est difficile à imaginer. Dans la vidéo de Geyer, danser dans les salles de la collection permanente a des effets paradoxaux. Certainement, l'espace vide devient, par la présence des corps dansants, le lieu d'une invention résistante. Toutefois, il ne serait pas juste de le voir vide, cet espace : les murs blancs qui se tiennent derrière les corps et, surtout, les œuvres qui y sont fixées affirment de leur côté leur permanence, et restent au final inchangés devant le spectacle mis en scène par Geyer.

Comme l'affirment les paroles de la chanson, les vagues de l'histoire nous « rendent vrais », nous construisent. Les histoires racontées par les œuvres accrochées sur les murs des musées mettent en récit le monde, les corps qu'elles dépeignent, on le sait, construisent le regard. En portant attention à la sélection des salles du MoMA, la nécessité de penser d'autres histoires est criante. Or comment peut-on non seulement les penser, mais les maintenir sans toutefois les figer, les installer sans les fixer, les transmettre sans les simplifier?

Il est difficile de lire dans *Three Chants Modern* les références aux femmes bâtisseuses du modernisme que, pourtant, l'artiste annonce comme inspirations de l'œuvre. Certes, les danseur.e.s se meuvent dans le musée qu'elles ont aidé à fonder, devant les œuvres que ces femmes trouvaient si importantes qu'elles ont voulu leur offrir un toit. Pourtant *Three Chants Modern* n'est pas à propos de ces femmes oubliées, l'œuvre ne nous en

apprend pas plus sur leur rôle, leurs vies. Elle ne cherche pas nécessairement à *faire* de l'histoire. Plutôt, ce que Geyer insinue est peut-être que les histoires marginalisées ne peuvent pas être atteintes avec les outils des institutions dominantes. Elles doivent être approchées par d'autres voies d'accès, prendre des formes qui soulignent leur caractère mouvant, exister dans un présent toujours vivant. « My project has been to suggest different presence to time, an acting presence that undermines the given institutional vortex of time. » (Geyer, 2014, 11 min 13 s). S'il est impossible de nommer avec certitude les positions prises par l'artiste sur l'histoire et la collection institutionnelle présente dans son œuvre, c'est peut-être justement parce que la logique qui s'y déploie n'est pas de l'ordre de l'intelligibilité, mais plutôt de celle de l'expérience. Elle fait sentir aux spectateur.e.s un temps discontinu, un autre contact avec l'histoire, que l'on doit négocier plutôt qu'assimiler.

### 2.3 Du futur comme temporalité critique

En 1994, le critique culturel américain Mark Dery édite l'ouvrage collectif *Flame Wars: The Discourse of Cyberculture*, dans lequel plusieurs auteur.e.s s'intéressent à différents aspects de la culture en ligne, émergente à l'époque de la publication du livre. La contribution de Dery à son propre ouvrage, l'article « Black to the Future » (Dery, 1994), dans lequel il relate des entretiens réalisés avec les auteur.e.s et artistes Samuel R. Delany, Greg Tate et Tricia Rose, passe à l'histoire notamment pour le terme *afrofuturisme* que Dery y avance. Inventé par l'auteur, ce terme a une fortune critique considérable, et est maintenant utilisé couramment autant par des artistes que des intellectuel.le.s pour décrire des pratiques africaines-américaines qui font du temps et de l'espace des terrains d'invention et de réappropriation.

L'impulsion de Dery pour réaliser ces trois entrevues est la formulation d'un paradoxe : pourquoi y a-t-il si peu d'auteur.e.s noir.e.s qui travaillent en science-fiction, alors que l'omniprésence de la figure de « l'autre » dans ce genre littéraire semble en direct dialogue avec l'expérience noire en Amérique? Plus encore, comment expliquer la

troublante absence de personnes ou personnages racisé.e.s dans les visions du futur développées en art et dans la culture populaire? Comme le formule Ytasha L. Womack, « It's one thing when black people aren't discussed in world history [...]. But when, even in the imaginary future [...] people can't fathom a person of non-Euro descent a hundred years in the future, a cosmic foot has to be put down » (Womack, 2013, p. 7).

Bien que lorsqu'il invente le terme afrofuturisme, Dery s'intéresse particulièrement à la science-fiction et au web, le terme est aujourd'hui utilisé pour nommer un vaste domaine de recherche transdisciplinaire passant notamment par les études musicales, cinématographiques et littéraires, par l'histoire de l'art, par la philosophie et par les théories critiques. Si le terme a des implications et des nuances qui pourraient et devraient faire l'objet d'un mémoire en soi, il m'intéressera particulièrement ici en ce qu'il constitue un modèle d'éclatement de la structure temporelle dominante en inventant des possibles, en usant d'imagination pour tracer des lignes de fuite. De plus, le dialogue avec l'histoire que développe l'afrofuturisme, fait d'ellipses, de retours et de projections propose des réseaux de sens qui résistent à l'universalité postulée des savoirs historiques officiels. À ce titre, la définition de l'afrofuturisme explicitée par Womack est éclairante :

Whether through literature, visual arts, music or grassroots organizing, Afrofuturists redefine culture and notions of blackness for today and the future. Both an artistic aesthetic and a framework for critical theory, Afrofuturism combines elements of science fiction, historical fiction, speculative fiction, fantasy, Afrocentricity, and magic realism with non-Western beliefs. In some cases, it's a total reenvisioning of the past and speculation about the future rife with cultural critiques (Womack, 2013, p. 9).

Ainsi les artistes et penseur.e.s de l'afrofuturisme investissent les images du passé et les récits du futur pour imaginer des mondes ou des chronologies alternatives. Prenons, par exemple, Augustus, le personnage principal de la série de bandes dessinées *Icon*,

produite depuis 1993 par Milestone Comics et DC Comics<sup>15</sup>. Augustus est un extraterrestre qui, suite à l'explosion d'un vaisseau spatial, atterrit au beau milieu d'un champ de coton du sud des États-Unis en 1839. La nacelle dans laquelle il se trouve ayant comme fonction d'aligner l'apparence de ses occupant.e.s à celle de la première forme de vie rencontrée, ici une esclave travaillant dans le champ, Augustus devient un homme noir. Doté d'immortalité, on le retrouve à la fin du 20<sup>e</sup> siècle, alors que sa rencontre avec une jeune femme, Rocket, le poussera à pleinement investir ses pouvoirs dans la lutte à une multinationale qui contrôle Dakota, la métropole fictive dans laquelle se déroule l'action de la série. C'est ainsi qu'il deviendra Icon, le superhéros qui donne son nom à la bande dessinée.

Il s'agit là d'un résumé expéditif de *Icon*, mais ce qui m'intéresse particulièrement est cette façon toute afrofuturiste de négocier le rapport au temps et à l'histoire. Ici, l'apparition d'Augustus en plein champ de coton au temps de l'esclavage crée une sorte de brèche dans l'histoire, qui ouvre la porte vers une ligne du temps autre, vers un enchaînement d'évènements qui se détache du passé que l'on connaît. Ainsi, l'action ne se passe pas dans le futur, mais bien dans une réalité en quelque sorte parallèle à la nôtre. Si les récits de l'afrofuturisme ne sont pas performatifs ou réparateurs, au sens où ils ne viennent pas matériellement transformer le cours de l'histoire, ils permettent de créer des représentations inédites et autodéterminées de l'expérience noire.

Face à une histoire douloureuse, les artistes de l'afrofuturisme adoptent une attitude iconoclaste où les événements historiques deviennent des plateformes pour l'imagination de réalités inédites. Au cœur de ces spéculations se retrouve une résilience noire, une force affirmée, loin des représentations de la *blackness* perçue comme une tare. En ce sens, les impulsions des tenant.e.s de l'afrofuturisme rejoignent la posture résistante de Zora Neale Hurston présentée dans le premier chapitre, à savoir ce refus radical de se considérer comme une figure tragique (« tragically colored »).

---

<sup>15</sup> Cet exemple est utilisé par Mark Dery dans son texte « Black to the Future » (Dery, 1994, p. 182-183).

Cette *blackness* utilisée par les puissant.e.s pour justifier des siècles de persécution devient à travers l'afrofuturisme le lieu d'une force, voire de superpouvoirs.

Bien que le terme soit mis de l'avant par Mark Dery en 1994, l'afrofuturisme se construit comme un cadre critique grâce auquel les pratiques d'artistes de générations antérieures sont réévaluées, présentées comme précurseurs du mouvement ou intégrées à son corpus. Pensons par exemple à Sun Ra, compositeur et musicien de l'avant-garde du jazz, leader de The Arkestra, un important groupe dont la formation se transforme constamment. Selon la mythologie que Sun Ra s'invente, il est un extraterrestre venu de Saturne pour prêcher la paix. Son esthétique éclectique marie des influences futuristes et des références à l'Égypte ancienne, d'ailleurs omniprésente dans les productions afrofuturistes. Nommons aussi, parmi ces premier.e.s afrofuturist.e.s, Jimi Hendrix, plus particulièrement sur son album *Electric Ladyland* (1968), où espace, amour et rock and roll s'unissent : « Say my arrows are made of desire, desire / From far away as Jupiter's sulphur mines / Way down by the Methane Sea, yeah » chantera Hendrix dans *Voodoo Chile*. L'inclassable modèle, musicienne et actrice Grace Jones fait elle aussi partie de ces afrofuturistes avant l'heure, avec ses habillements extravagants et sa musique, qui s'inspire autant des sonorités jamaïcaines que du new wave et du disco. Pensons encore à Octavia Butler, importante auteure de science-fiction, dont les premiers récits sont publiés au début des années 1970.

Ainsi l'afrofuturisme ne se développe pas comme un mouvement historiquement circonscrit, mais bien comme une lunette, comme un cadre pour penser une résistance à l'histoire officielle qui passe par un investissement actif des technologies. Comme l'affirme Ingrid LaFleur, c'est « imagining possible futures through a black cultural lens. [...] a way to encourage experimentation, reimagine identities and activate liberation » (LaFleur, 2011, 1 min 10 s).

La résistance de l'afrofuturisme à une histoire repoussant sans cesse l'expérience noire vers les marges se fait en quelque sorte sur le mode du remixage, alors que des éléments

sont isolés, additionnés, combinés, réinventés. C'est en les retirant d'une linéarité rassurante et en les inscrivant dans une fiction que l'afrofuturisme mine le pouvoir normatif de l'histoire. Ici, les artistes, auteur.e.s et penseur.e.s de l'afrofuturisme deviennent agent.e.s de l'histoire, et non victimes sans voix d'une écriture normative qui non seulement les exclue, mais les réaffirme sans cesse comme tragiques.

Il y a donc un aspect positif, inventif, lumineux à l'afrofuturisme, cristallisé dans les verbes utilisés par LaFleur dans la citation ci-haut : « encourage », « reimagine », « active ». L'imagination et l'inventivité n'apparaissent pas seulement comme des moteurs d'une libération future. Le processus de révision du passé et des productions artistiques antérieures à l'invention du terme afrofuturisme permet de reconnaître ces techniques résilientes comme parties intégrantes de l'expérience noire<sup>16</sup>. L'afrofuturisme se définit donc aussi comme un mouvement occupé à repérer les liens entre imagination, temps, *blackness*, technologies et résistance. Liens qui ne sont pas seulement à inventer, mais aussi à se réapproprier, à révéler.

Si l'afrofuturisme transcende les structures temporelles mises en place par le travail de l'histoire, il s'inscrit aussi en faux contre des frontières disciplinaires prônées par l'académie. En effet, le mouvement se forme comme une transdiscipline, comme une large conversation. Ytasha L. Womack décrit son expérience d'entrée vers les idées afrofuturistes, qui s'est produite par la voie de groupes informels sur les campus des universités américaines. Des communautés dynamiques qui se réunissent en dehors des cours pour discuter, jonglant constamment avec plusieurs approches et disciplines :

Since these college crews were on an upwardly mobile path to enlightenment just years shy of the dawn of the twenty-first century, you could find yourself debating everything from the metaphors in the latest underground hip-hop release to the validity of the Book of Genesis. It was

---

<sup>16</sup> Depuis aussi loin que l'Afrique précoloniale, les personnes noires les ont employées pour penser des ailleurs, des futurs autres que ceux leur étant offerts. Notamment, l'omniprésence de cosmographies africaines dans les productions afrofuturistes peut s'expliquer par le fait que ces premières sont, déjà, traversées de spéculations sur l'espace et sur le temps.



nothing formal, maybe a meeting of two minds, nothing more. But the logic zigzagged from quantum physics to African philosophy to film aesthetics to economic theories to music theory and back. The reasoning always put people of color square at the heart of the theorem. The plight of black people collectively lined the hypothesis, formulated the body and the conclusion, and somehow always tied into a future and past as intricately woven as strands of DNA (Womack, 2013, p. 21).

Plus qu'une résistance aux limites disciplinaires, l'afrofuturisme présenté ici par Womack en est aussi un qui embrasse tous les sujets. Ici, cultures « high » et « low » ne font pas que se côtoyer, elles participent d'un même projet. Les textes de chansons sont tout aussi importants dans le développement des idées que les films, les œuvres d'art ou les essais philosophiques. Ainsi il ne s'agit pas de poser un regard sérieux sur des productions jugées triviales, mais bien de refuser les *a priori* d'un schème académique que l'on sait problématique et contraignant.

#### 2.4 *Fly away, Space, Run*

Les idées de l'afrofuturisme sont omniprésentes dans la production artistique de Rashid Johnson. Si elles sont parfois référencées directement, par exemple par la présence de productions d'artistes afrofuturistes dans des œuvres-tablettes rassemblant divers objets, elles sont à d'autres moments évoquées obliquement. Je m'intéresserai ici plus précisément aux implications de l'afrofuturisme dans une série d'œuvres de Johnson reprenant toutes le même procédé, à savoir l'écriture de courtes expressions à l'aérosol sur des surfaces miroirs.

« Fly away », nous encourage une œuvre du même titre (2011, figure 16). Les lettres blanches peintes sur le miroir rappellent certes la pratique du graffiti. Or, cet appel à l'envol vers un ailleurs évoque aussi de nombreux récits afrofuturistes. En effet, la fuite est un trope omniprésent dans les productions afrofuturistes : fuite vers un autre monde, une autre planète ou une autre époque.



Prenons par exemple *Space is the Place*, un film réalisé par John Coney mettant en vedette Sun Ra, le musicien emblématique de l'afrofuturisme. Version cinématographique de l'album-concept du même titre, *Space is the Place* présente Sun Ra en messager venu sauver la communauté noire de la Terre. Le film s'ouvre sur une planète inconnue où Sun Ra veut implanter une colonie pour les personnes noires. De retour sur Terre, toujours paré de tuniques dorées et d'extravagants chapeaux rappelant l'iconographie de l'Égypte pharaonique, Sun Ra fonde la Outer Space Employment Agency pour recruter des candidat.e.s pour sa colonie. Dans un désert, il affronte l'Overseer, un personnage tout puissant, à une partie de cartes dont l'issue décidera du destin de la communauté noire. Il parvient à gagner le droit d'organiser un grand concert mondial au cours duquel il utilise sa musique pour répandre son appel à la fuite vers une autre planète. Alors que des agents du gouvernement tentent de l'assassiner, Sun Ra se téléporte dans son vaisseau, et sauve son entourage. L'Overseer vaincu, Sun Ra repart établir sa colonie, alors que la Terre explose.

Ici, la fuite se pose comme une solution concrète à l'oppression des personnes noires. La situation sur Terre étant devenue insoutenable et irréparable, l'espace, les autres planètes deviennent des possibilités, des mondes autres où des colonies pourraient être installées. Ces colonies, construites par et pour les personnes noires, sont certes des structures utopiques. Mais au sein de la littérature afrofuturiste, elles deviennent des moyens de réfléchir à l'émancipation noire en dehors d'un cadre suprématiste blanc. En fuyant ainsi vers l'ailleurs, réellement ou métaphoriquement, les afrofuturistes ouvrent des espaces de pensée qui affirment une liberté radicale. Il ne s'agit donc pas de s'inscrire en opposition au monde actuel, mais bien de réfléchir un monde autre où le racisme ne serait tout simplement pas une donnée dans l'équation. Plus qu'un trope littéraire, la fuite est un moteur pour l'imagination, une façon de délier la pensée contrainte par des siècles de savoirs et de pratiques racistes. Comme l'affirme Reynaldo Anderson, « An afrofuturist is not ignorant of history, but they don't let history restrain their creative impulses either » (cité dans Womack, 2013, p. 16).

Je m'intéresse ici à ce trope afrofuturiste pas seulement en ce qu'il prône l'émancipation, dans une perspective de justice sociale. Il s'agit aussi d'un modèle inspirant pour penser une résistance aux savoirs dominants. Ce mouvement de l'afrofuturisme, qui cherche à ouvrir des espaces de pensée qui se positionnent franchement *en dehors* du cadre connu, résonne avec les postures d'auteur.e.s abordé.e.s jusqu'ici, notamment Monique Wittig ou Zora Neale Hurston.

Si *Fly Away* suggère la fuite, une autre œuvre de Johnson, *Space* (2008, figure 17) annonce quant à elle une destination : l'espace, cet ailleurs par excellence qui devient chez Sun Ra, par exemple, la promesse d'une libération. S'enfuir vers l'espace est souvent, dans les récits afrofuturistes, un chemin vers la liberté, vers l'émancipation. Régi par d'autres règles que la planète Terre, l'espace est ici celui des possibles, le creuset de mondes (et de savoirs) construits sur de nouvelles bases.

Dans l'œuvre de Johnson, le mot « Space » semble lui-même chercher à décoller, alors que des dégoulinures de peinture viennent suggérer une ascension. Il faut aussi imaginer l'œuvre accrochée dans une exposition : c'est alors que les jeux de miroirs deviennent eux aussi signifiants. Un espace est ouvert par le miroir, qui agit comme une brèche dans le mur de la salle d'exposition. Dans une tradition de la science-fiction, mais aussi de la littérature fantastique, l'espace fictif dégagé par le miroir peut devenir la porte vers un autre monde. Pensons, par exemple, à Alice dans *De l'autre côté du miroir* de Lewis Carroll (1871), qui, en traversant son miroir, se retrouve dans un monde inversé, soumis à une logique autre. Aussi, dans la série télévisée *Stargate SG1*, le miroir quantique joue un rôle central, alors qu'il sert de portail vers d'autres mondes où la réalité est altérée.

Or, les œuvres miroirs de Johnson ne reflètent pas que l'espace d'exposition : elles renvoient aussi aux visiteur.e.s leur propre image. Dans les mots de Julie Rodrigues Widholm :

Escape generally implies arriving at a better place, a promised land that is perhaps only a mirage yet is also a motivator of great thought and action. [...] And in Johnson's [mirror works, ...] viewer's own images are reflected on the mirrored surface, inviting them to imagine for themselves where this land of salvation, opportunity, equality, fairness, or pleasure exists (Widholm, 2012, p. 39).

Certes, cette capacité de l'afrofuturisme d'ouvrir des espaces de possibles, de proposer des images d'un futur meilleur (ou du moins autre) en fait un modèle pertinent pour le présent mémoire. Or ces possibles sont presque exclusivement l'apanage du futur, comme s'il était impossible de penser la libération au présent. Ils impliquent une forme d'espoir, une satisfaction en quelque sorte différée, toujours repoussée dans l'avenir. Cette posture de l'afrofuturisme a quelque chose d'inconfortable : comment rendre opératoire au présent une résistance aux savoirs dominants alors que le futur semble le seul à proposer une issue? Et que faire de cet appel à l'espoir de l'afrofuturisme, qui semble à des lieues d'un certain cynisme queer? Le postmodernisme des années 1980 n'avait-il pas annoncé la fin des grandes utopies?

## 2.5 De l'utopie comme stratégie viable

Dans son important livre *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity* (2009), l'auteur américain José Esteban Muñoz s'efforce à recadrer le mode utopique dans une perspective queer. Il s'agit pour lui de réinvestir l'utopie comme une stratégie politique, comme un schème de pensée permettant de conceptualiser une société « queerisée ».

Selon Muñoz, la *queerness* est de l'ordre du futur, elle n'est pas encore réalisée :

Queerness is not yet here. Queerness is an ideality. Put another way, we are not yet queer. We may never touch queerness, but we can feel it as the warm illumination of a horizon imbued with potentiality. We have never been queer, yet queerness exists for us as an ideality that can be distilled from the past and used to imagine a future (Muñoz, 2009, p. 1).

Notons d'abord cette première phrase de la citation, qui peut sembler pour le moins pessimiste, voire désengageante. En effet, les mouvements queers se sont fondés sur des affirmations identitaires, sur une réappropriation volontaire de ce terme au départ injurieux. Dans cette optique, la position de Muñoz, qui pense la *queerness* comme quelque chose qui non seulement n'est pas encore arrivé, mais restera peut-être pour toujours inatteignable, peut paraître contreproductive.

Pourtant, à l'examen, la posture de Muñoz s'avère donner de l'air à la théorie queer, en ce sens qu'elle repositionne l'espoir au cœur du projet politique. « At the center of *Cruising Utopia*, there is the idea of hope; which is both a critical affect and a methodology » (Muñoz, 2009, p. 4). Soulignons le fait que l'auteur pense l'espoir comme une *méthodologie*. Elle constitue pour lui une façon de faire, une posture particulière dans le développement de savoirs. En ce sens, l'utopie queer de Muñoz dialogue avec l'afrofuturisme dans la mesure où ces deux points de vue s'intéressent à une pensée qui n'est pas limitée par les carcans des savoirs institutionnels tels qu'ils sont conceptualisés aujourd'hui. En permettant une échappée, ces deux modèles offrent une liberté de pensée plus grande que d'autres modèles plus préoccupés par le présent : « [...] it is the work of not settling for the present, of asking and looking beyond the here and now » (Muñoz, 2009, p. 28).

Chez Muñoz, ce sont les artistes qui nous autorisent à voir et expérimenter au présent cette *queerness* se situant dans le futur. Ainsi, les artistes, particulièrement les artistes queers et racisé.e.s, ouvrent par leur travail des portes, des fenêtres vers une *queerness* qui n'est pas encore, mais qui, par le travail esthétique, devient une destination : « Often, we can glimpse the worlds proposed and promised by queerness in the realm of the aesthetic. The aesthetic, especially the queer aesthetic, frequently contains blueprints and schemata of a forward-dawning future » (Muñoz, 2009, p. 1). Il s'agit donc de reconnaître dans les œuvres des modèles, des façons d'exister, des associations inédites, et de les penser comme des buts à atteindre, comme des preuves au présent

qu'une organisation autre du social et des savoirs est possible. En ce sens l'expérience esthétique s'apparente à ces miroirs de la science-fiction évoqués plus haut : une porte vers un autre lieu et vers un autre temps.

Dans cette optique, *Cruising Utopia* propose de remplacer le *here and now*, qui constitue pour plusieurs le domaine exclusif de la *queerness*<sup>17</sup>, par un *then and there*. Notons ici qu'en anglais, *then* peut signifier à la fois quelque chose se déroulant dans le futur (au sens d'*ensuite*), mais aussi dans le passé (au sens d'*alors* ou de *dans le temps*). Ceci n'est pas anodin, et malheureusement difficile à traduire en français. Ainsi, Muñoz conceptualise une théorie utopiste où le passé devient tremplin pour penser le futur. Un peu comme Elizabeth Freeman, Muñoz cherche dans les productions et les idées du passé des modèles oubliés qui permettent de penser un futur autre et de mettre en perspective le présent. L'auteur résume cette position ainsi : « Ultimately, this book offers a theory of queer futurity that is attentive to the past for the purposes of critiquing a present » (Muñoz, 2009, p. 18).

Ces jeux temporels esquissés par Muñoz et, plus largement, par les différent.e.s auteur.e.s abordé.e.s dans ce chapitre, s'incarnent dans une autre œuvre miroir de Rashid Johnson, *Run* (2008, figure 18). Toujours sous le même principe que *Fly Away* et *Space*, c'est-à-dire en écrivant une courte expression à l'aérosol sur un miroir (cette fois-ci, « Run »), Johnson crée une œuvre où passé, présent et futur se superposent.

Ainsi le mot « Run » acquiert différents sens selon le temps auquel on le réfléchit. Cette action de courir renvoie à la fuite qui, comme développé plus haut, traverse les productions afrofuturistes. Or l'échappée peut aussi être pensée comme une constante dans l'histoire des personnes noires en Amérique, à la fois au passé, au présent et au

---

<sup>17</sup> Voir, par exemple, les écrits de l'auteur américain Lee Edelman, notamment dans *No Future: Queer Theory and the Death Drive* (2004), où il présente la *queerness* comme une posture avant tout intéressée par un perpétuel présent.

futur. En ce qui a trait à l'histoire de l'esclavage, fuir s'est souvent révélé être le seul chemin vers la liberté. Évidemment, le *Underground Rail Road*<sup>18</sup> nous vient tout de suite à l'esprit.

Dans une vision orientée vers le futur, ce « courir » évoque plutôt une destination, un « courir vers ». Comme c'était le cas dans le film *Space is the Place* de Sun Ra, la fuite afrofuturiste mêle souvent le *then* et le *there* évoqués par José Esteban Muñoz : la libération est une idée placée dans un temps futur, mais elle implique aussi un déplacement vers un espace, un lieu qui n'existe pas encore, et qui devient ainsi une construction utopiste.

Sous-jacente à ce mot « run » est l'idée de l'urgence : on doit courir pour s'enfuir rapidement d'un danger imminent. C'est un mot qui est crié, comme un avertissement. Pourtant, sa persistance dans l'histoire des personnes noires révèle le fait que l'urgence y est, elle aussi, une constante. La communauté noire, par les situations abusives dans lesquelles elle est constamment repoussée par la société suprématiste blanche, se retrouve dans un perpétuel état d'urgence où la course, la fuite revient souvent à sauver sa peau.

Cette urgence de s'enfuir prend un sens beaucoup plus direct lorsqu'on l'envisage au présent. L'exhortation à courir de Rashid Johnson peut ainsi être lue comme un commentaire sur la situation actuelle des personnes noires, dans un contexte où l'actualité regorge de raisons pour les personnes noires de chercher à s'enfuir. Alors que les cas de meurtres presque quotidiens de personnes noires aux mains des autorités sont de plus en plus mis en lumière, l'urgence réelle de l'échappée se fait sentir.

---

<sup>18</sup> Mis en place au début du 19<sup>e</sup> siècle, l'*Underground Rail Road* était un réseau de routes secrètes et d'abris sécurisés mis en place par des abolitionnistes et des esclaves libéré.e.s. Il permettait aux esclaves s'enfuyant de leurs maîtres de se diriger, avec l'aide de sympathisant.e.s abolitionnistes, vers des États où l'esclavage avait été aboli ou vers d'autres pays, notamment le Canada.

L'œuvre *Run* de Rashid Johnson, en superposant passé, présent et futur, est à l'image de la pensée queer sur la temporalité évoquée jusqu'ici dans ce chapitre. Elle s'oppose à la linéarité dominante et, dans la constante mise en dialogue de références à des temps variés, crée une temporalité en réseau, en rhizome. Les références historiques dans le travail de Johnson, mais aussi dans celui d'Andrea Geyer présenté en début de chapitre, construisent du sens par effets de réverbérations.

Il s'agit pour ces artistes de révéler des connexions, voire d'en suggérer de nouvelles. En pensant le temps en termes de potentialité, Geyer et Johnson résistent à la certitude de l'histoire, rendant ainsi visibles la part d'invention, d'imagination, voire de fiction qui sous-tend *toute* écriture de l'histoire. Comme l'écrit José Esteban Muñoz :

Utopia is not prescriptive; it renders potential blueprints of a world not quite here, a horizon of possibility, not a fixed schema. It is productive to think about utopia as flux, a temporal disorganization, as a moment when the here and the now is transcended by a *then* and a *there* that could be and indeed should be» (Muñoz, 2009, p. 97).

J'ajouterais au « not quite here » de Muñoz un « not quite here anymore », évoquant le rôle du passé et des idées révolues dans la posture d'Elizabeth Freeman. Dans ces jeux entre passé, présent et futur se dessine une résistance potentielle aux écritures dominantes de l'histoire (de l'art), une « désorganisation temporelle » toute queer mettant en lumière des sujets, des récits invisibilisés.

### CHAPITRE III

#### « RESIST MASTERY » :

#### VOLONTÉ D'INSTITUTIONNALITÉ ET PRODUCTIVITÉ DE L'ÉCHEC

Dans les deux premiers chapitres de ce mémoire, j'ai tenté de cerner, avec tout le flou que cela implique, ce que pourrait être une posture queer en histoire de l'art, une réflexion queer *sur* l'histoire de l'art comme discipline du savoir. J'ai cherché à définir cette posture queer, notamment à la suite des écrits de Donna Haraway sur les savoirs situés, comme un point de vue spécifique et affirmé en constante conversation avec une multitude d'autres points de vue spécifiques. Plus particulièrement, j'ai souhaité me tenir en dialogue soutenu avec des auteur.e.s plus explicitement positionné.e.s en études féministes et en *black studies*. Il s'agissait aussi, surtout, de mettre en conversation ces différents positionnements à même les pages de ce mémoire, afin d'esquisser les contours d'une résistance queer aux modes de production du savoir en histoire de l'art.

Dans une certaine mesure, les personnes queers, féministes et racisées peuvent se rejoindre dans une expérience partagée de la marginalisation. À l'évidence, chacune a des historiques d'oppression qui diffèrent. Toutefois, dans les marges de l'institution a pu de développer, au fil du temps, un terrain de dialogue et de partage entre les différentes disciplines fondées autour de ces identités. Or qu'en est-il lorsque cette conversation doit s'ouvrir vers le reste de l'académie? Autrement dit, comment affirmer un point de vue issu de la marge face aux personnes qui sont sinon responsables, du moins complices de notre exclusion? Comment une posture queer peut-elle s'inscrire dans un système qui participe à sa marginalisation? Plus précisément, comment une histoire queer de l'art peut-elle exister, se développer dans



une institution où le pouvoir, qu'il soit financier, structurel, symbolique ou scientifique, est encore majoritairement exercé par des personnes en position de privilège en ce qui a trait au genre, à l'orientation sexuelle, à la classe, etc.?

C'est cette posture paradoxale des penseur.e.s, auteur.e.s, chercheur.e.s queer dans l'institution académique que j'entends explorer dans ce chapitre. Cette réflexion se fera en grande partie aux côtés de Roderick A. Ferguson. Son livre *The Reorder of Things: The University and Its Pedagogies of Minority Difference*, publié en 2012, développe une réflexion transversale sur les reformulations de l'académie, et plus spécifiquement du milieu universitaire, suite à l'émergence des théories et mouvements critiques des années 1960.

### 3.1 D'une récupération de la différence

*The Reorder of Things* s'intéresse à ce que l'auteur définit comme une articulation émergente de la différence dans les années 1960 (Ferguson, 2012, p. 5). Ferguson se penche particulièrement sur les mouvements étudiants menés par des personnes racisées, des féministes et des personnes LGBT qui souhaitaient mettre en lumière les inégalités qui perduraient – et perdurent encore – dans le système académique. Ces inégalités sont systémiques et comprennent autant les relations sexistes ou racistes au quotidien, entre collègues, les rapports entre étudiant.e.s et professeur.e.s, que l'accès aux budgets de recherche, aux postes prestigieux, etc. Elles sont aussi épistémologiques : quelles questions peut-on poser à l'intérieur de l'académie? Quels savoirs sont considérés comme légitimes? Quelles formes les projets de recherche peuvent-ils adopter?

Les mouvements étudiants qui intéressent particulièrement Ferguson sont ceux qui revendiquent l'ouverture de nouveaux départements ou facultés pouvant accueillir leurs préoccupations. Il s'arrête longuement sur ce qu'on connaît aujourd'hui comme le mouvement Lumumba-Zapata. En 1969 à la University of California at San Diego,

une coalition d'étudiant.e.s noir.e.s et chicanos/nas proposent que le « troisième » collège de l'établissement, nouvellement construit, soit nommé Lumumba-Zapata College, en l'honneur, respectivement, des révolutionnaires Patrice Lumumba du Congo et Emilio Zapata du Mexique. Plus qu'un simple nom honorifique, les membres du mouvement Lumumba-Zapata demandent que cet établissement soit un endroit où ils/elles pourraient acquérir les connaissances et les compétences nécessaires pour mener plus efficacement leurs luttes de libération (Ferguson, 2012, p. 43).

Les demandes du mouvement Lumumba-Zapata sont similaires aux demandes de dizaines de mouvements étudiants qui, dès les années soixante, peuplent les différents campus pour revendiquer une reconnaissance institutionnelle de leurs conditions particulières. Plus encore, il s'agit de fonder des disciplines du savoir, d'ouvrir des espaces physiques *et* symboliques permettant non seulement d'accueillir certaines expériences autres du monde, mais aussi de développer du discours autour de celles-ci. Ainsi, des démarches connexes à celles du mouvement Lumumba-Zapata obtiennent, dans nombre d'universités, l'ouverture de départements d'études féministes, noires, chicanas ou autochtones à partir de la fin des années soixante.

Comme l'affirme Roderick A. Ferguson, le fait que les mouvements étudiants arrivent, du moins en partie, à leurs fins à cette époque est symptomatique d'une nouvelle stratégie de contrôle de la différence :

While the state governments in California and Wisconsin called out the National Guard on students advocating for ethnic studies, systems of power also responded to these protests by attempting to manage that transition, in an attempt to prevent economic, epistemological, and political crises from achieving revolutions that could redistribute social and material relations. Instead, those systems would work to ensure that these crises were recomposed back into state, capital, and academy. Whereas modes of power once disciplined difference in the universalizing names of canonicity, nationality, or economy, other operations of power were emerging that would discipline through a seemingly alternative regard for

difference and through a revision of the canon, national identity, and the market (Ferguson, 2012, p. 6).

Ainsi la crise épistémologique, cristallisée par le mouvement Lumumba-Zapata ou, ailleurs, par Mai 68, était telle qu'elle ne pouvait être complètement ignorée. La position blanche, masculine et hétérosexuelle, remise en cause par des années de travail acharné des penseur.e.s et activistes aux points de vue marginalisés, ne pouvait plus maintenir sans aucun examen son universalité autoritaire. L'académie ne pouvait plus simplement rejeter ces points de vue autres, la force de leur voix rendant de plus en plus difficile la marginalisation complète. Il fallait repenser la résistance à la différence, sans quoi l'édifice complet de l'académie menaçait de s'écrouler.

L'extrait du livre de Ferguson cité plus haut est aussi éclairant en ce qui a trait à la posture de l'auteur sur l'académie et son rôle dans les systèmes économiques et politiques. D'autres que lui conceptualisent l'académie comme un *produit* des systèmes étatiques et capitalistes. Cela équivaldrait à dire que ce qui a lieu à l'intérieur de l'académie, les luttes épistémologiques qui y ont court, et les stratégies de contrôle qu'elle développe seraient des sous-produits du pouvoir étatique et économique. Dans ce modèle, l'académie est vue comme le reflet de structures de pouvoir qui la dépassent.

Ferguson, quant à lui, développe une pensée du contrôle de la différence où l'académie n'est plus un agent des pouvoirs étatiques et économiques, mais plutôt une structure de contrôle à part entière, dynamique. L'auteur poursuit : « I hope to demonstrate the ways in which power enlisted the academy and things academic as conduits for conveying unprecedented forms of political economy to state and capital, forms that would be based on an abstract - rather than a redistributive - valorization of minority difference and culture. » (Ferguson, 2012, p. 8). Ainsi, dans un contexte politique instable où les forces mondiales sont amenées à se reconfigurer, l'Amérique repense son mode de gestion de la différence : au lieu d'entretenir avec celle-ci un rapport strict d'exclusion, comme c'était le cas historiquement, on tentera plutôt de l'intégrer, voire de l'englober.

Ce faisant, il s'agira aussi d'exploiter cette différence, en y cherchant des savoirs et des pratiques permettant à l'État et au capital d'accroître leur pouvoir d'influence. Finalement, ce mouvement vers la différence sera en contrepartie mis en récit, et participera ainsi à redéfinir l'Amérique comme cette terre d'accueil ouverte à la diversité, composite, comme l'endroit de tous les possibles :

[...] we might say that the link between the epistemological pressures brought about by social movements of the sixties and seventies and the rise of global capital's interest in local differences lies in the academy. The entrance of local cultures and differences into epistemological representation would also inspire and inform their entrance into law and commodification - into state and capital's arenas of representation. (Ferguson, 2012, p. 28).

Ainsi, l'auteur affirme que l'académie américaine deviendra, à partir de la fin des années soixante, un site d'expérimentation où la différence est accueillie afin d'en miner le potentiel révolutionnaire, afin de soutirer aux expériences marginalisées des savoirs qui, en retour, ont permis à l'État et au capital d'étendre, comme par infiltration, leurs pouvoirs :

What came after the challenges of the ethnic and women's movements was not the end of power but its new beginning. In terms of national ideology, what came after those great confrontations was not the downfall of a cultural center per se but its reconfiguration. Indeed, the cultural center was recalibrated in terms of diversification rather than standardization, no longer a center organized around a homogeneous national identity but now a center structured according to the capacities for and the principles of heterogeneous absorption. This is the historic period that tried to perfect the motto "e pluribus unum" as a technique of power, as a strategic situation for the U.S. nation-state, for American capital, and for the American academy. This perfection, in a moment of movements and agitations, would inaugurate a new dramatic turn for modern institutions in the United States, a shift that entailed a manifest rather than latent engagement with marginalized differences and cultures, an engagement that helped to constitute new modes of regulation and exclusion, modes that simultaneously engaged modern difference and modern transnationalism (Ferguson, 2012, p. 29).

L'académie a intérêt à accueillir des personnes issues de la différence au sein de ses murs. D'abord, l'intégration est certes mieux que son contraire, c'est-à-dire continuer à ignorer les mouvements sociaux, au risque de voir une réelle révolution faire basculer complètement le pouvoir. Plutôt, les tenants de l'académie ont tout avantage à intégrer les points de vue autres, les critiques, à l'intérieur d'un projet unique, l'académie, qui elle s'en sort relativement indemne. Plus encore, cette inclusion de la différence en son sein permet à l'institution de se présenter comme progressiste. Pourtant, en ouvrant de la sorte des départements spécifiques où les réflexions critiques sont centralisées, l'académie se sauve d'une réelle crise épistémologique qui, elle, aurait pu déstabiliser grandement le partage des capitaux et du pouvoir.

C'est ainsi dans un mouvement de réaction de l'institution aux soulèvements étudiants que Ferguson situe l'émergence de ce qu'il nomme, à la suite d'autres, les *interdisciplines*. Celles-ci comprennent un ensemble de disciplines critiques telles les études féministes, les *black studies*, les études autochtones, chicanas, etc. Si ces disciplines se rejoignent en ce que leur reconnaissance institutionnelle est issue des mouvements de contestation évoqués depuis le début de ce chapitre, elles sont aussi des disciplines qui, en grande partie, sont définies comme des regards critiques à apposer sur d'autres disciplines déjà existantes. Ainsi, les interdisciplines développent des savoirs transversaux qui critiquent l'invisibilisation, dans les savoirs produits par l'académie, d'expériences, d'identités et de récits spécifiques : « The interdisciplines were an ensemble of institutions and techniques that offered positivities to populations and constituencies that had been denied institutional claims to agency » (Ferguson, 2012, p. 13).

Ce caractère fondamentalement transversal des interdisciplines, s'il leur permet d'agir en quelque sorte à titre de chiens de garde des disciplines traditionnelles, a des implications notoires sur leur position et leur pouvoir à l'intérieur de l'université. Ainsi l'on remarque, par exemple, que les interdisciplines sont régulièrement offertes en tant

que concentration, certificat, majeure ou mineure, plutôt qu'en tant que programme complet. Si certains départements sont ouverts, rares sont les facultés de *gender* ou de *black studies*.

Si l'on prend le cas de l'UQAM, on remarque que les études féministes relèvent d'un institut (Institut de recherches et d'études féministes – IREF) qui offre un certificat de premier cycle en études féministes et permet d'apposer une concentration en études féministes sur un grand nombre de baccalauréats de programmes existants, ainsi que sur une sélection de programmes de maîtrise et de doctorat. Cette position institutionnelle, bien que supérieure à l'offre d'autres universités, repousse tout de même les études féministes dans une certaine marge de l'institution. Cela implique, évidemment, un budget limité de même qu'un poids mineur dans les grandes décisions de l'université. Notons au passage qu'à l'UQAM, une concentration en études autochtones, rattachée à la Faculté des sciences humaines, a été ouverte très récemment et qu'aucune formation en *black studies*, ni d'ailleurs en études queers, ne figure au tableau des programmes.

Le renvoi des interdisciplines vers les marges de l'institution entraîne une constante instabilité des instituts ou départements qui les développent. Outre l'incertitude financière, les interdisciplines doivent composer avec la pression persistante de justifier leur existence, leur pertinence auprès des départements ou facultés dont elles dépendent. Plus encore, cette exigence de prouver la nécessité des points de vue accueillis par les interdisciplines existe sur un plan plus individuel, alors que nous devons faire face quotidiennement à des collègues qui considèrent les savoirs et pratiques que l'on développe comme mineurs, accessoires.

Si, d'une part, l'accès à l'institution se fait dans une logique d'instrumentalisation de nos expériences spécifiques pour des sphères de pouvoir qui nous échappent et si, d'autre part, les bénéfices logistiques et symboliques acquis par cet accès demeurent toujours instables et facilement révocables, est-ce que la situation est sans issue?

Autrement dit, quels avantages, voire quels besoins nous poussent, encore aujourd'hui, à tenter de revendiquer une place pour nos idées et nos identités à l'intérieur de l'académie? Est-ce que le projet d'une posture queer pleinement affirmée, pour ma part en histoire de l'art, est possible, envisageable?

Plus encore, en acceptant d'entrer dans l'académie, ne sommes-nous pas en train de solidifier la position des personnes qui détiennent déjà le pouvoir étatique et économique? À quoi bon réfléchir une position queer en histoire de l'art si, comme l'affirme Ferguson, l'État et le capitalisme récupèrent les savoirs de la différence pour étendre leur emprise, pour développer des techniques et des produits plus précisément moulés aux besoins de populations spécifiques? Ne devient-on pas alors complices du pouvoir en place, agent.e.s du *statu quo*?

### 3.2 De la volonté d'institutionnalité

Dans le septième chapitre de *The Reorder of Things*, Roderick A. Ferguson s'intéresse plus spécifiquement aux sexualités queers. Selon l'auteur, l'attention particulière qu'elles reçoivent en ce moment de la part de l'académie annonce une nouvelle phase dans l'institutionnalisation de la différence. Ainsi, après avoir intégré le genre et la race comme objets d'étude à partir de la fin des années 1960, l'académie examine plus activement la sexualité depuis les années 2000.

Or, un regard historique démontre que l'accès à l'académie entraîne un cadrage formel, nécessite la définition d'un champ d'études. Le développement d'un corpus théorique de références et d'un cursus d'études établit déjà certaines frontières dans un terrain de savoir encore en friche. Plus simplement dit, ouvrir un département d'études féministes implique que l'on définisse ce que sont les études féministes. L'institutionnalisation enclenche le développement d'un canon ainsi que la délimitation de sujets de prédilection.



L'entrée dans l'académie force l'insertion de la posture queer dans le processus administratif imposant de l'université. Alors que de nombreuses postures queer cherchent à défaire les définitions, à résister aux certitudes et à rejeter les catégories, est-il raisonnable de s'inquiéter de l'engouement pour les études queers à l'académie?

Ferguson inscrit sa réflexion dans la suite de celle de Michel Foucault. On se souviendra que, chez ce dernier, la volonté de savoir implique le développement d'une *scientia sexualis* : « [la société] a poursuivi la tâche de produire des discours vrais sur le sexe » (Foucault, 1976, p. 90). Pourtant, ce n'est pas tant cette production de discours qui intéresse Ferguson, mais bien une « *administrative sexualis* geared to a form of institutionality/power » (Ferguson, 2012, p. 223). Ferguson nommera *volonté d'institutionnalité* (« will to institutionality ») le procédé par lequel la sexualité est en quelque sorte réclamée par l'administration : encadrée par ses protocoles, délimitée par ses définitions, classée par ses catégories, jugée selon ses exigences.

Résister à cette volonté d'institutionnalité apparaît ainsi comme la tâche à laquelle devraient s'affairer les voix queers entrées à l'académie. Face à une *administrative sexualis*, une posture queer doit tenter d'habiter l'indécidable, d'incarner le mouvant :

Now is the time to scrutinize this will to institutionality if we are to create alternative forms of agency and subjectivity not beholden to the logics of state, capital, and academy. We are now in a moment in which institutionalization is the standard of the evolved and developed critical subject [...] we have to ask, by what counter-calculus can we maneuver difference for the purposes of rupture? Answering this question requires that queer intellectual, artistic, and social practices constantly engage power's apprehension of sexuality and other modes of minority difference. Whether as intellectuals, artists, or simply people trying to live examined lives, engaging minority difference today means that we must negotiate with and struggle against the steady closure of critical universes brokered in a time of affirmation (Ferguson, 2012, p. 226).

Cet appel à investir la différence à des fins de rupture s'inscrit, il me semble, en dialogue avec les écrits de Donna Haraway sur les savoirs situés évoqués au chapitre 1.



Chez Harraway, l'affirmation transparente par les chercheur.e.s, penseur.e.s, théoricien.ne.s d'une posture spécifique est nécessaire dans le développement de savoirs infusés d'une nouvelle objectivité, celle qui se construit dans l'addition de voix personnelles plutôt que dans le pseudo-détachement de la neutralité. En mettant en dialogue Harraway et Ferguson, je cherche à avancer que, plus spécifiquement, la pleine affirmation d'une posture queer implique une mise en échec active de l'institution. Est-ce qu'être queer à l'intérieur de l'académie voudrait dire affirmer, constamment, une résistance aux modes administratifs de l'académie que sont les programmes, les procédures, les méthodologies, les structures conventionnelles des textes savants?

La citation de Ferguson souligne aussi l'importance, pour les penseur.e.s queers, d'examiner les façons avec lesquelles l'académie et son administration se sont saisies, historiquement, des points de vue des femmes et des personnes racisées. Une pensée queer à l'université doit se développer avec une conscience de l'histoire de l'administration de la différence. Elle doit aussi demeurer agile, mobile, pour contrecarrer les tentatives de régulation et d'appropriation de l'académie. En ce sens, on se doit de penser une posture queer en constante conversation avec ses consœurs des interdisciplines :

In this day of institutionalized affirmations, the critical intellectual is that subject who understands that we determine lines of weakness and positions of strength in circumstances that are endlessly changing, the intellectual who is part of a group of strategists who will gather to make interdisciplinarity into a science of crisis and subversion (Ferguson, 2012, p. 231).

Crise, subversion, rupture : Ferguson définit les contours d'une posture critique qui, de l'intérieur de l'université, s'affaire à mettre en échec la volonté d'institutionnalité par une constante vigilance face au formatage, au cadrage qu'implique les milieux universitaires. Mais c'est aussi une posture qui se développe comme une *science*, et qui donc investit les canaux de savoirs universitaires pour rendre visible cette mise en

échec, pour produire des discours, de la connaissance sur les procédés par lesquels l'académie gère et marginalise les points de vue de la différence.

Il s'agit de construire des savoirs qui rendent visibles les achoppements, qui affichent en leur sein la difficulté, voire le paradoxe, qu'implique le développement de points de vue queers à l'intérieur des murs de l'académie. Pour reprendre la formulation utilisée par Ferguson dans la page de dédicace de *The Reorder of Things*, notre tâche, en tant que chercheur.e.s des interdisciplines, est de s'efforcer « to be in the institution but not of it » (Ferguson, 2012, s. p.) : de développer *dans* l'institution des idées qui ne sont pourtant pas *de* l'institution. Pour ce qui nous concerne, c'est-à-dire pour l'affirmation d'un point de vue queer en histoire de l'art, cela implique peut-être de soulever, dans les œuvres, des images de l'échec des pouvoirs normatifs, de s'attarder à ces moments où les artistes pointent vers des accrocs dans le système, déjouent les procédés de l'institution.

### 3.3 *Cadeau*

En 2006, Sherrie Levine crée *Cadeau* (figure 19), un diptyque de figurines de bronze poli. L'une représente un chien assis, un canard dans la bouche. L'autre prend la forme d'un fer à repasser ancien, du type qui devait être chauffé sur le four. Les deux figurines se font face.

On peut voir dans ce fer une référence à une autre œuvre titrée *Cadeau*, cette fois-ci de Man Ray (figure 20). Cet assemblage créé de concert avec Erik Satie l'après-midi même de l'ouverture d'une exposition en 1921 est disparu dans la journée, probablement volé durant le vernissage. Plusieurs versions ont été rééditées par la suite (Mundy, 2003). Avec une simplicité désarmante, Man Ray rend dangereux un objet quotidien. Ces pics ajoutés au fer appellent des images de violence. Surtout, ils rendent impossible l'utilisation du fer, au risque de déchirer les vêtements que l'on voudrait repasser. En ce sens, on pourrait avancer que ce *Cadeau* de Man Ray met à l'épreuve

le réel. D'abord, dans une logique de division genrée du travail domestique, on peut voir le fer à repasser comme un objet du domaine féminin, particulièrement si on le pense dans le contexte de création en 1921. En lui ajoutant ainsi des pics, Man Ray crée des connexions surprenantes entre féminin et violence. D'un autre côté, dans un mouvement typiquement surréaliste, l'œuvre de Man Ray fait apparaître une inquiétude sur les limites paisibles du quotidien. Comme tout droit sorti de l'inconscient, le fer à repasser denté déstabilise les distinctions claires entre réalité et cauchemar. L'objet banal devient anormal, certes, mais les allusions au féminin et la douleur tactile imaginée à la vue de l'objet font glisser le sens vers une certaine perversion.

Alors qu'elle retire les pics du fer de Man Ray, Sherrie Levine apparaît miner le potentiel subversif de l'œuvre d'origine et ce, à deux niveaux. En s'attardant à l'objet en soi, on voit comment le retrait des pics repousse le fer dans le domaine du quotidien. Si l'on pouvait lire dans le *Cadeau* de Man Ray une certaine résistance au domestique, une critique des carcans qu'il implique, le fer de Levine redevient quant à lui inoffensif. Or, et c'est là un deuxième niveau de lecture, ce que Levine s'approprie est bien l'œuvre de Man Ray, et non l'objet du quotidien qu'est le fer à repasser. Selon cet angle d'approche, on peut affirmer que Levine redouble d'efforts : en soustrayant à *Cadeau* ces clous, le geste de Man Ray qui fondait l'objet comme œuvre, Levine évacue la spontanéité si radicale du readymade. Plus encore, en créant un bronze, Levine renoue non seulement avec un matériau issu des formes les plus classiques de l'art, mais aussi avec un processus de création multi-étapes (sculpture, moulage, coulage, polissage...) à des lieues du geste radical de Man Ray.

Est-ce ici utile d'évoquer aussi le fait que le fer présenté par Levine partage sa forme avec un pion classique du jeu Monopoly (figure 21)? Coïncidence, peut-être, quoique cette avenue, combinée aux théories de Roderick A. Ferguson sur les imbrications entre académie, État et capitalisme, semble déboucher sur un terrain critique fertile. L'œuvre radicale et subversive de l'avant-garde devient, suite au traitement qu'en fait Sherrie

Levine, un simple pion d'un jeu capitaliste, produit à la chaîne pour le divertissement des masses. Néanmoins, en le coulant en bronze, en polissant sa surface, elle lui donne le fini lisse de la matière riche, l'étincelante surface, encore là, du capitalisme. Elle en fait un objet de luxe.

Le second élément du diptyque reprend quant à lui une forme plus typique de l'objet décoratif : un chien de chasse avec une proie à la bouche. Alors que le fer faisait une allusion plus évidente à Man Ray, le chien de chasse appelle quant à lui des références plus obliques. Étant donné que l'objet de prédilection de Sherrie Levine est les productions masculines du canon de l'histoire de l'art, c'est de ce côté que l'on est tenté de chercher des images de chiens auxquelles l'artiste pourrait référer.

Howard Singerman, dans son livre *Art History, After Sherrie Levine* (2012), appelle quant à lui Gustave Courbet par le truchement du tableau *La Rencontre ou Bonjour Monsieur Courbet* (1854, figure 22). L'une des œuvres emblématiques de Courbet, *La Rencontre* représente l'artiste croisant sur son chemin son mécène Alfred Bruyas accompagné de son valet et de son chien, un épagneul. Singerman relève de cette référence un premier jeu sur les rapports de pouvoir liés au capital, ceux-ci qui se développent entre l'artiste et son mécène. De plus, et c'est là un deuxième jeu sur le pouvoir, la fonction des chiens de chasse implique d'abord un labeur. Ces chiens sont entraînés à fournir une force de travail à leur maître. Toutefois Levine, dans sa reprise, retire ce maître. Le chien offre son canard au néant, à personne.

Ou, peut-être, le destinataire du *Cadeau* en est un bien incongru, un objet, ce fer à repasser impassible. Au lieu de la vue rassurante de son maître, le chien a le regard fixé sur la surface lisse du fer, écran poli dans lequel son image se reflète. Rappelons-le, ce même fer a lui aussi, aux mains de Levine, été victime d'une soustraction. Or là, Levine soustrait une addition, celle des clous qui pourtant faisaient le pouvoir de l'objet, qui le tiraient de l'anonymat des objets produits en série pour le fonder comme unique, comme œuvre. Ainsi, dans le *Cadeau* de Levine, face à face se tiennent deux tropes en

suspens, deux bribes de récits sur le pouvoir qui échouent à se compléter : une image de l'incongruité. Les objets créés par Levine sont figés dans une impossibilité communicationnelle.

Toutefois, l'artiste joint les deux pièces du diptyque, crée un ensemble par l'utilisation du bronze coulé. Je ne reprendrai pas ici en détail l'analyse de ce médium dans la production de Sherrie Levine, déployée dans le premier chapitre autour de l'œuvre *Fountain (After Marcel Duchamp)*. Rappelons tout de même que par l'utilisation d'un matériau si noble pour s'approprier des pratiques qui s'affirmaient, au moment de leur création, en réaction au canon véhiculé par l'académie et les institutions, Levine suspend en quelque sorte les potentiels subversifs des œuvres d'origine. Ce faisant, elle souligne aussi le fait que les pratiques qu'elle s'approprie, si elles paraissaient radicales et iconoclastes à l'époque de leur création, ont bien par la suite été intégrées à leur tour au canon de l'histoire de l'art.

L'œuvre de Levine déploie une telle densité discursive, un tel réseau de références qu'il semble impossible d'en faire une lecture rassurante. J'entends ici que si, en temps normal, retracer les références et les citations évoquées par une œuvre permet d'accéder à son sens, il m'apparaît que chez Levine ce processus est mis en crise. L'œuvre devient le point de convergence de pistes incomplètes : en les suivant, l'historien.ne de l'art n'atteint pas le sens, mais bien d'autres pistes, d'autres hypothèses, d'autres références. Comme l'annonce Howard Singerman en introduction à son livre monographique sur l'artiste : « Levine's work refers, it needs other names to be spoken » (Singerman, 2012, p. 1).

Les œuvres de Sherrie Levine regorgent d'appels à l'histoire de l'art. Comme elle s'approprie les (chef-d')œuvres d'artistes hommes acclamés par l'académie et par les institutions de l'art, comme elle mine leur potentiel subversif, on serait tenté de faire de la production de Sherrie Levine une critique féministe du canon. Cependant, en y multipliant les références, l'artiste oblige les auteur.e.s qui s'attardent à son travail à

toujours faire référence à l'institution, à l'académie. Ce faisant, elle force les historien.ne.s de l'art à participer à la circulation du canon, à sa répétition. Pourtant à travers cette répétition, les productions du canon passent de l'unique à la série, de l'original à la reproduction. Face à l'histoire de l'art, l'artiste investit le paradoxe, position difficile à occuper en tant qu'historien.ne de l'art.

Je me permets une digression : à la fin août 2012, au sein d'une délégation de l'IREF, j'ai participé au 6<sup>e</sup> Congrès international des recherches féministes dans la francophonie, qui se tenait à Lausanne. Selon le cheminement prévu par le département d'histoire de l'art de l'UQAM, cette date aurait dû marquer la mi-parcours de mon cheminement. Suite au Congrès, j'ai poursuivi mon voyage vers Berlin, où je me suis fait tatouer l'œuvre *Cadeau* de Levine sur le flanc car elle m'intriguait, car je n'arrivais pas à la comprendre. En l'ayant sur la peau, peut-être pourrais-je la saisir.

Il faut rappeler que ce colloque avait lieu après plusieurs mois de grève étudiante. Depuis février 2012, j'étais engagé, avec plusieurs collègues d'étude, dans ce conflit qui aura été le plus grand soulèvement populaire de l'histoire récente du Québec. Et au même moment où certain.e.s d'entre nous profitaient du Congrès de Lausanne, au Québec la grève étudiante prenait fin d'une façon plutôt brutale, avec une rentrée forcée marquée par des interventions policières musclées sur plusieurs campus. Avec mes collègues et professeur.e.s, aux côtés desquel.le.s j'avais milité durant des mois, j'assistais, incrédule et impuissant, à ces scènes par l'intermédiaire des réseaux sociaux que nous parcourions frénétiquement aux pauses du congrès. En différé, nous vivions l'échec d'un mouvement collectif qui nous avait transformé.e.s... Cette coïncidence du calendrier entre un événement majeur de la politique locale et les dates d'un congrès international prévu des années à l'avance avait comme effet de surligner quelques points de tensions de la situation. D'abord, elle mettait en lumière notre privilège d'universitaires assez aisé.e.s et au statut juridique assez stable pour se permettre des déplacements internationaux pour présenter nos recherches. Ce qui n'était

définitivement pas le cas de toutes les personnes que nous avons côtoyées durant la grève, qui avaient par exemple été arrêtées ou qui vivaient davantage les impacts financiers, physiques ou psychologiques de la grève.

Ce déroulement en simultané de deux évènements créait aussi un paradoxe significatif : alors qu'une partie de nous aurait voulu être à Montréal pour prêter main-forte à nos camarades, une autre partie de nous appréciait vivement l'espace intellectuel ouvert par le congrès. Et ce même si, en quelque sorte, nous contrevenions à notre mouvement de grève en étant dans un congrès académique. Transdisciplinaire, il nous permettait de créer des ponts avec nos collègues développant des approches féministes, queers, les journées étant remplies de présentations et d'échanges engageants. Un réel espace de réflexion féministe était ouvert, se déployait dans les locaux d'une université presque vide en cette période de l'année. Pour une interdiscipline comme les études féministes, ces moments d'occupation physique et temporelle de l'espace de l'institution ne sont pas anodins : ils sont le résultat des combats importants que les interdisciplines mènent quotidiennement pour survivre dans les institutions qui les marginalisent.

L'affaire se complexifie sur place, à Lausanne, alors que des groupes d'étudiant.e.s font des actions durant des évènements du congrès pour critiquer les frais élevés d'inscription, qui empêchent des étudiant.e.s, militant.e.s et travailleur.e.s de participer aux échanges. Ces actions soulignent le modèle bourgeois apposé au congrès, qui comprenait notamment un souper gastronomique lors d'une croisière sur le Lac Léman.

Ce détour à travers un récit personnel peut sembler anecdotique. Cependant, je reconnais dans cet épisode lausannois des problématiques soulevées par Ferguson dans *The Reorder of Things*. J'y vois cette tension entre la fin violente d'une grève où les forces de l'État ont eu raison d'un mouvement critique, les privilèges qui sous-tendent l'accès aux activités intellectuelles universitaires, les formes traditionnelles et élitistes que sont les congrès, qui se doublent le plus souvent d'évènements mondains, la place qu'ont les études féministes dans la machine à savoirs qu'est l'académie... État,



capitalisme, académie : la trinité de Ferguson se révèle dans ce moment. Et je vois, surtout, une certaine impossibilité à le « résoudre », ce moment, à faire concorder nos besoins d'espaces de pensée avec une réflexion critique sur les privilèges liés à ceux-ci, à résister à la puissance de l'État, à la volonté d'institutionnalité de l'académie tout en poursuivant notre travail, voire en ayant du succès à l'intérieur de l'académie.

En passant par ma propre peau, par ces méandres temporels et autobiographiques, j'essaie d'approcher *Cadeau* de moi. Ce tatouage devait signifier une étape dans la réalisation de mon mémoire, la fin de ma scolarité, étape qui devait être suivie d'autres avancements. Pourtant dans les mois, et les années qui ont suivi, l'écriture a, à de nombreuses reprises, stagné, et le tatouage a changé de signification : il est devenu rappel quotidien de mon inefficacité, de mon incapacité à compléter « le simple exercice », comme on ne cessait de me le rappeler, que devrait constituer le mémoire. Si les répercussions mentales de l'échec de la grève de 2012 et la fatigue psychologique engendrée par les fiascos politiques des dernières années ont un grand rôle à jouer dans le difficile parcours qu'aura été la rédaction de ce mémoire, je crois important de réfléchir ces échecs, ces achoppements avec une focale plus large.

Si je passe ce temps avec *Cadeau* et si, avec l'aide de Ferguson, j'essaie d'en faire une lecture que j'appellerai queer, c'est qu'en quelque sorte je m'y reconnais. L'incongruité créée par Sherrie Levine est à l'image de celle que je ressens à l'intérieur de l'université. Peut-être est-elle, aussi, à l'image de la posture que Ferguson décrit, celle de l'intellectuel.le critique qui, avec l'aide de ses collègues des interdisciplines, cherche à mettre en crise l'institution qui l'accueille. Je me sens comme ce chien qui, proie (mémoire) en bouche, offre content un cadeau à une académie (fer à repasser) qui reste absolument impassible. Où peut-être suis-je le fer à repasser auquel on a retiré son mordant, qu'on a fondu dans un cadre (bronze/mémoire) traditionnel qui lui fait violence? Devant l'œuvre je me vois, moi, coincé dans ce mémoire, coincé dans l'institution. Je vois mon incapacité à boucler élégamment l'exercice, à sentir que



j'arrive à la fin d'une réflexion. Je me vois dans une sorte de suspension. Moulé dans le bronze.

### 3.4 D'un échec productif

Et si c'était ce que Levine cherchait à créer avec *Cadeau* : une impossibilité, un échec? Ou plutôt, une *mise en échec*, expression qui implique un mouvement plus volontaire. L'artiste met en scène un paradoxe : elle appelle la multiplication des discours, certes, mais l'addition des références et des pistes de sens semble retourner les outils de l'histoire de l'art sur eux-mêmes. Elle pousse l'historien.ne de l'art dans les limites de sa discipline et, du moins c'est l'effet qu'elle a sur moi, l'incite à dépasser la lecture première de l'œuvre, purement conceptuelle, pour réfléchir aux idées, aux tropes suggérés par l'œuvre et sa matérialité. À ce titre, Howard Singerman conclut son livre monographique sur l'artiste sur une réflexion inspirante :

I am not interested in claiming that Levine's work reveals anything, that it critiques or refuses or negates something. Instead of making claims for her work, I want to end by underlining its claim on me: it is something I have learned to think with, rather than about. If what I have thought about it always ends up in and as art history, mired in its disciplinary questions of meaning and interpretation - rather than somewhere more unexpected and, finally, more artistic or pleasurable or transgressive - that might be my fault rather than hers. But the fact that some of the connections and pathways I have followed [...] might not be paths Levine herself has laid down may not matter; they were, so to speak, in her proposition, and in my encounter with it (Singerman, 2012, p. 245-246).

Ce que cette citation de Singerman montre, c'est que la pratique de Sherrie Levine n'est peut-être pas quelque chose que l'on maîtrise, en tant qu'historien.ne de l'art. Plutôt, on rencontre son œuvre, elle nous suit, nous transforme. Et, à la fin de la citation, Singerman ouvre la porte, il me semble, à une influence mutuelle. Si l'artiste évoque plus qu'elle n'affirme ou ne dénonce, son travail permet aussi aux historien.ne.s de l'art de convoquer des voix autres que celles que l'artiste semble annoncer. J'ai cherché à modeler ma pensée sur l'agilité avec laquelle Levine, et par la suite Andrea Geyer et

Rashid Johnson, manient l'histoire de l'art, la déjouent en créant, à l'intérieur même de ses récits racontés mille fois, des poches de doutes, des portes de sortie, des réseaux alternatifs... J'ai vu dans les histoires effacées que leurs œuvres retracent, dans les points de vue spécifiques qu'elles révèlent, dans les conventions qu'elles déjouent, des modèles pour penser des savoirs autres. Pourtant, comme Singerman, au final ce que je produis demeure de l'histoire de l'art. Dans le gabarit relativement fixe du mémoire, à travers les méthodologies reconnues et selon les exigences des programmes, le développement de discours résistants à l'intérieur de l'académie est-il réellement, matériellement possible? Ces cadres, outils d'institutionnalisation de l'académie, ne sont-ils pas justement développés pour contenir les résistances, pour les pousser à l'échec?

Si oui, alors j'ai envie de faire de cet échec quelque chose de productif. J'ai envie de penser mon incapacité à fournir une synthèse claire de mes explorations, à créer une définition succincte de ce qu'est une posture queer en histoire de l'art, comme une destination. Faire de mon inconstance une résistance. Ce type de stratégie pourrait, peut-être, mener à un investissement réel de la crise, de la subversion et de la rupture comme postures intellectuelles, tel que le mettaient de l'avant les écrits de Ferguson.

En ce sens, les idées de Jack Halberstam dans son livre *The Queer Art of Failure*, m'offrent un regard innovant sur l'échec, son histoire et son potentiel queer :

Under certain circumstances, failing, losing, forgetting, unmaking, undoing, unbecoming, not knowing may in fact offer more creative, more cooperative, more surprising ways of being in the world. Failing is something queers do and have always done exceptionally well [...] In fact, if success requires so much effort, then maybe failure is easier in the long run and offers different rewards (Halberstam, 2011, p. 2-3).

La suite du livre d'Halberstam envisage l'échec comme le lieu d'une résistance à une logique normative, aux systèmes de contrôle. En ce qui nous concerne, ne pas bien faire pourrait-il devenir un moyen de contourner la volonté d'institutionnalité de

l'académie? Les formats et méthodologies consacrées faisant partie intégrante du système académique, ne devraient-ils pas éveiller la suspicion de ceux/celles qui développent des postures queers à l'intérieur de l'institution? Plus j'avance (et piétine) dans ce mémoire, plus je souhaite voir dans ma difficulté à ficeler ma pensée un symptôme d'un système qui cherche à contrôler les productions du savoir en leur imposant un formatage. Dans mon impossibilité à construire un argumentaire linéaire, qui enchaîne problématique, hypothèse, arguments, analyse et conclusion dans un seul mouvement, pourquoi ne pas lire le signe que les savoirs queers doivent trouver leurs propres formes, qu'une pensée qui veut s'inscrire en résistance à l'académie doit aussi chercher à désobéir aux formes que cette dernière légitimise? Halberstam poursuit :

*Resist mastery.* [...] In my book this resistance takes the form of investing in counterintuitive modes of knowing such as failure and stupidity; we might read *failure*, for example, as a refusal of mastery, a critique of the intuitive connections within capitalism between success and profit, and as a counterhegemonic discourse of losing. *Stupidity* could refer not simply to a lack of knowledge but to the limits of certain forms of knowing and certain ways of inhabiting structures of knowing (Halberstam, 2011, p. 11-12).

Ainsi, l'échec chez Halberstam permet de révéler la part normative des exigences de l'institution. En tentant de rendre transparents mes propres achoppements, en jetant la lumière sur ces zones d'ombre et de doute qui normalement devraient rester cachées, j'entends souligner les cadres qui limitent les savoirs développés à l'université. En entremêlant mon parcours des dernières années à ma lecture de *Cadeau*, je lis dans les deux figurines une image du paradoxe que constitue le développement d'une voix queer à l'intérieur des institutions. Avec Halberstam, je tente de sublimer cet échec qui m'immobilise, d'en faire une position de force. Assurément, l'image d'une vie queer à l'intérieur de l'académie que je reconnais dans *Cadeau* n'était pas dans les intentions de Sherrie Levine. Et alors? Comme Singerman, dans ma rencontre avec *Cadeau* s'imbriquent les idées qui m'ont habitées durant les six dernières années.

En tentant de faire une lecture queer de l'œuvre de Levine, je projette sur les figurines mes propres angoisses, questionnements et inconforts quant à mon rapport à l'académie, à l'institution du savoir qu'est l'université et, plus précisément, à la discipline qu'est l'histoire de l'art. Je sais que mon analyse n'est pas neutre, je suis conscient que mon regard teinte l'objet de mon attention. Et pourtant, quelque chose comme une intuition me dit que c'est dans cette direction que peut se développer un savoir réellement situé : dans un certain égarement par rapport au chemin confortable des hypothèses prouvables. Il s'agit pour moi d'amener l'œuvre au plus près de moi, de réduire la distance entre mes idées et celles de l'artiste, voire entre mes idées, celles de l'artiste et celles, multiples, des auteur.e.s qui traversent ce mémoire.

Je *choisis* de faire de *Cadeau* une lecture intéressée. Je choisis d'y lire des signes qui s'alignent avec mes réflexions théoriques plus larges. Je choisis, en quelque sorte, d'en faire une lecture abusive, une lecture complètement teintée par mes intentions. À la lumière des écrits recensés dans ce mémoire, et particulièrement de ceux de Donna Haraway, peut-on réellement affirmer qu'une lecture *puisse* être désintéressée? Cet appel à l'objectivité, à l'effacement d'une subjectivité de la recherche, n'est-il pas un leurre qui cache un point de vue spécifique assumé comme universel? Qui plus est, l'effacement des voix spécifiques des chercheur.e.s de la différence n'est-il pas ce qui menace les interdisciplines? Face aux rouages de l'académie, à sa volonté d'institutionnalité, l'affirmation de points de vue personnels, uniques et affirmés semble vitale.

Une pensée qui se définit par son indécidabilité, qui cherche la mouvance et produit du flou, c'est aussi une pensée qui n'a pas de centre. Ce que j'entends par là, c'est une pensée qui ne sait pas tout à fait où elle s'en va avant d'y être, et qui donc se construit dans une constante logique de renvois d'idées, d'associations, de juxtapositions, d'ellipses. Une pensée cinétique, qui ne cherche pas tant à construire qu'à (se) déplacer, qui ne cherche pas tant l'articulation d'une synthèse que la création de complexités.

C'est à ce point névralgique que les idées d'Halberstam m'abandonnent, en quelque sorte. Si l'échec peut, dans une perspective queer, se déployer en porte-à-faux des savoirs disciplinaires et du devoir de rentabilité, si le refus de la maîtrise et du succès sont réellement des outils de subversion, comment peut-on penser un projet intellectuel qui fait de l'échec sa position stratégique? Ou encore, comment s'assurer que nos échecs personnels, anecdotiques, sont justifiés et justifiables en ce sens qu'ils répondent à une institution qui cherche à se saisir de notre différence?

Rejeter les méthodologies et les systèmes de légitimation établis par d'autres pour contenir notre différence a un effet à double tranchant : comment juge-t-on, alors, de notre travail, de son engagement réel dans une perspective de transformations disciplinaire? En tentant d'occuper activement la posture de l'échec, une question me reste : quant à l'échec queer, comment sait-on lorsqu'on y a réussi?

C'est sur ce point, très personnel je l'accorde, que je souhaite laisser la réflexion que j'ai menée jusqu'ici. Alors que la perspective d'une vie queer à l'intérieur de l'académie enchante, elle s'est révélée pour moi, depuis six ans, un parcours intense à la conclusion duquel je me retrouve perplexe. Les idéaux de dynamisme, de constants mouvements de la pensée développés largement dans les deux premiers chapitres de ce mémoire sont évidemment inspirants. Or tenter de les maintenir sur une base quotidienne a impliqué un vertige qui souvent m'a coupé le souffle. Dans la mise en pratique d'une récupération productive de l'échec, je ne trouve pas toujours la liberté de pensée escomptée. Plus souvent, j'y retrouve un état de doute constant, une perte de repères qui, peut-être, vient avec l'affirmation d'une voix queer à l'intérieur de l'académie.

Peut-être dois-je me réfugier chez Muñoz. Si, comme l'affirme l'auteur, la *queerness* n'est pas encore arrivée, si elle est ce futur que l'on peut, l'espace d'un instant, voir apparaître dans la production des artistes, alors comment offrir un modèle, une définition de ce que serait une histoire queer de l'art? Ce serait impossible :

I do not wish to render a picture of utopia that is prescriptive. I want instead to connote an ideality - a desire for a thing, or a way, that is not here but is nonetheless desirable, something worth striving for. This desire does not lead to practical politics or even a practical critical practice, because pragmatism has only ever failed us (Muñoz, 2009, p. 121).

Plutôt, peut-être, vaut-il mieux penser une posture queer en histoire de l'art comme quelque chose en constante ouverture, que l'on ne cesse de défricher. L'impossibilité à se saisir complètement de la posture queer, à la tenir assez longtemps sous notre regard pour permettre d'en dresser un portrait détaillé, ne pourrait-elle pas être le gage qu'elle est, justement, queer?

## CONCLUSION

À tâtons, ce mémoire s'est efforcé de penser une posture queer en histoire de l'art, un regard d'historien.ne de l'art qui s'affirme comme queer. En posant en dialogue les conceptions de nombreux auteur.e.s et les œuvres de Sherrie Levine, Andrea Geyer et Rashid Johnson, ce projet visait plutôt à défricher un terrain de recherche qu'à tracer clairement des contours et des frontières. Ainsi, chacun des trois chapitres de ce mémoire, bien que participant tous d'un même questionnement, développe des thématiques particulières qui ne s'organisent pas entre elles selon une logique linéaire ou causale.

Le premier chapitre s'est articulé autour d'une critique des savoirs normatifs et d'une investigation du potentiel transformateur des postures marginalisées. Dans un premier temps, à l'aide des écrits de Griselda Pollock dans son essai « Des canons et des guerres culturelles », j'ai cherché à définir le canon tel qu'il s'applique en histoire de l'art : un ensemble particulier d'œuvres et d'écrits jugés comme dignes d'être étudiés, diffusés, enseignés, conservés. En réfléchissant aux implications du canon dans les institutions muséales et dans l'académie, j'ai voulu dès les premières pages de ce mémoire présenter l'histoire de l'art comme une discipline construite sur des procédés de sélection et d'exclusion qui, la plupart du temps, reproduisent des inégalités visibles ailleurs dans la société. Plus encore, avec les idées défendues par Rosalind Krauss et en m'attardant à l'œuvre *Fountain (After Marcel Duchamp)* de Sherrie Levine, il s'agissait de montrer que la construction du canon se complétait d'une mise en récit des œuvres et des artistes retenu.e.s, l'histoire de l'art les présentant, particulièrement en ce qui a trait aux avant-gardes, comme absolument originales, radicales. En s'appropriant les formes et médiums de Marcel Duchamp et de Constantin Brancusi, Levine intervient dans ces zones où les discours modèlent notre compréhension des œuvres et de l'histoire.

D'emblée, j'ai souhaité inscrire la réflexion de ce mémoire en résistance à l'histoire de l'art canonique. Ainsi la posture queer qui m'a intéressé se développe dans les marges des savoirs dominants, elle s'affirme comme *autre* et, fortement influencée par les écrits de Monique Wittig, vise à mettre en lumière les procédés et idées reçues qui formatent les savoirs avant même qu'ils ne soient développés. Comme l'avance Jacques Rancière, on disjoint les partages du sensible en place en entendant des réalités tues, en fondant comme sujets politiques des individus exclu.e.s de l'espace du commun. En retraçant la vie de la modèle oubliée Audrey Munson et en la mettant en conversation avec les luttes féministes de son époque, Andrea Geyer, on l'a vu, questionne les écritures officielles de l'histoire de l'art qui, sous une logique genrée, effacent l'histoire des femmes. Formant un portrait agentif de Munson à travers la juxtaposition de multiples documents d'archive, le *Audrey Munson Project* propose une histoire en action, bâtie sur des hypothèses plutôt que sur des certitudes.

Revenant sur l'exploration d'une objectivité féministe renouvelée telle que développée par Donna Haraway dans son texte « *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective* », j'ai voulu penser la marge, dans laquelle les identités non blanches-masculines-hétérosexuelles sont constamment repoussées, comme un point de vue riche en potentialités. En effet, Haraway propose une objectivité composite, qui se construit dans l'addition de savoirs qui, chacun, affirme pleinement leur spécificité. C'est ce type de voix incarnée, tissant récits personnels et histoires officielles ou oubliées, que j'ai reconnu chez l'artiste Rashid Johnson. Autour de son œuvre *The End of Anger*, j'ai convoqué Thelma Golden à travers son essai fondateur sur le *post-black art*, où elle s'intéresse à une génération d'artistes africains-américains attachés à une complexification de l'identité noire telle que véhiculée par l'histoire de l'art et la société. En m'inspirant de Johnson et Golden, et en les mettant en dialogue avec la voix libératrice de Zora Neale Hurston, j'ai défini la posture que je cherche à développer ici comme engagée dans un processus



d'autodétermination ouvert, privilégiant les idées en flux aux certitudes affirmées, dans une mise en doute constamment renouvelée des idées véhiculées par le canon.

Le deuxième chapitre explorait quant à lui les rapports critiques au temps développés par divers auteur.e.s. En me basant d'abord sur l'important livre *In a Queer Time and Place* de Jack Halberstam, j'ai fouillé les façons dont les personnes queers, en se détachant d'institutions et de pratiques qui organisent la vie dite normale, vivent des organisations du temps qui débordent de celles prescrites par la société. Puis, chez Elizabeth Freeman, j'ai poursuivi la réflexion entamée avec Halberstam sur les liens entre temporalité et normativité. Elle avance le concept de *chrononormativité* pour nommer une organisation du temps qui contrôle et normalise les corps. Chez les personnes et artistes queers, l'auteure reconnaît des pratiques et des motifs, faits d'ellipses, de répétitions et d'anachronismes, qui résistent à la temporalité dominante. Ces jeux temporels sont ce qui aura retenu mon attention dans l'œuvre *Three Chants Modern*, où l'artiste Andrea Geyer déstabilise la fixité du temps proposé par le musée, ici le MoMA, en introduisant des corps dansants dans les salles consacrant une histoire de l'art canonique.

Pour faire dialoguer ces réflexions queers sur le temps avec d'autres mouvements critiques, j'ai par la suite exploré, par les idées de Marc Dery, Ytasha Womack et Ingrid LaFleur, l'afrofuturisme, un mouvement transdisciplinaire qui se réapproprie les images du passé noir et développe des récits sur le futur pour penser des réalités alternatives où les inégalités peuvent être renversées. Face aux limitations qu'impliquent le présent pour les personnes noires et devant leur histoire douloureuse, les tenant.e.s de l'afrofuturisme utilisent l'invention et l'imagination pour transcender les structures temporelles et se réapproprier leur destin. Ces visions d'un futur autre est ce qui anime les œuvres *Fly Away*, *Space* et *Run* de Rashid Johnson abordées dans ce chapitre, des peintures à l'aérosol sur des surfaces miroir qui ouvrent des possibles et posent la fuite comme alternative au présent. Ces considérations sur le futur m'ont par

la suite conduit aux écrits de José Esteban Muñoz qui, dans son livre *Cruising Utopia*, définit la *queerness* comme un état qui n'est pas encore advenu. Se basant sur le travail d'artistes queers et racisé.e.s, il situe la condition queer dans le futur et cherche à réclamer l'utopie comme une stratégie politique viable, comme une méthodologie pour penser un monde autre que celui qui nous est accessible.

Le troisième chapitre, certainement le plus personnel de ce mémoire, réfléchit à l'(im)possibilité de développer et de maintenir une posture résolument queer à l'intérieur de l'académie. En étroite conversation avec les idées de Roderick A. Ferguson dans *The Reorder of Things*, j'y ai défini l'académie comme prenant activement part, à partir des années 1960, à un contrôle de la différence. En intégrant les points de vue critiques en ses murs par la création des interdisciplines, l'académie a permis non seulement le maintien du pouvoir symbolique, politique et matériel dans les mains de ses dirigeants, mais a aussi aidé l'État et le capitalisme à étendre leurs pouvoirs par la mise à profits des savoirs émanant des marges. J'ai par la suite tourné mon attention sur ma propre expérience, sur mes difficiles tentatives d'affirmer une posture queer à l'intérieur de l'académie et de ses balises, structures et méthodologies normatives. J'ai trouvé dans *Cadeau* de Sherrie Levine une œuvre complexe qui multiplie les références aux productions du canon tout en minant leur potentiel subversif. Alors que Levine y convoque une multiplicité de discours contradictoires, elle retourne les outils de la discipline de l'histoire de l'art sur eux-mêmes. Au final, c'est une image de moi-même que j'y lis : celle d'un certain échec à contenir la prolifération des discours, que j'ai pourtant posée comme méthode de ce mémoire, dans les cadres strictes perpétués par l'académie.

Le voyage proposé par ce mémoire, son réseau tentaculaire de renvois d'idées, pourrait en quelque sorte ne jamais se terminer. Une idée sera toujours la porte d'entrée vers une autre et dans l'abondance des écrits contemporains en études queers et dans les pratiques toujours renouvelées des mouvements queers résident des sources

d'inspiration inépuisables. Pourtant, dans l'échec tel que revalorisé comme mode critique queer par Jack Halberstam, j'aurai trouvé une porte de sortie à une réflexion qui devenait de plus en plus difficile à maintenir. Avec Halberstam, j'ai pu dire que face à la volonté d'institutionnalité de l'académie qui menace et mine les savoirs critiques, ne pas bien faire peut devenir une posture productive, subversive et radicale, une résistance aux structures actuelles de production des savoirs.

Tel qu'annoncé en introduction, j'ai privilégié pour ce mémoire une méthodologie que j'appellerai de la conversation. J'entends par là plusieurs choses. Cela veut d'abord dire que j'occupe la posture de l'interlocuteur, celle d'un participant à une discussion qui a lieu à même les pages de mon mémoire. En ce sens, le texte de ce mémoire oscille entre des prises de paroles au *je*, où j'investis des idées qui me sont plus personnelles, et de longues plages de texte où j'ai souhaité en quelque sorte laisser la parole à d'autres, aux auteur.e.s qui inspirent mes questionnements. De plus, j'ai explicitement et de façon très volontaire profité de mon parcours à la maîtrise pour me placer moi-même, à partir d'un positionnement en études queers, en conversation avec des penseur.e.s et artistes plus directement associé.e.s à d'autres interdisciplines, comme les *black studies* et les études féministes. Ce faisant, j'ai voulu non seulement réfléchir à une certaine solidarité à bâtir et à maintenir entre les différents points de vue marginalisés au sein de l'académie, mais aussi affirmer le queer comme une pensée qui ne cesse de réévaluer ses zones d'action et ses limites au contact d'autres regards subversifs. Finalement, le terme conversation image aussi la façon avec laquelle j'ai abordé les œuvres de Sherrie Levine, d'Andrea Geyer et de Rashid Johnson qui composent mon corpus. Plutôt que d'abonder dans le sens d'une certaine histoire de l'art qui prône que le sens devrait émerger des œuvres, que l'on devrait « partir des œuvres », comme on le dit couramment, j'ai choisi de considérer les œuvres comme des énoncés, comme des prises de parole dans la conversation plus large que je tentais de construire. Cela implique que par moments, j'ai imprimé sur les œuvres des idées développées ailleurs, par d'autres auteur.e.s, et que par d'autres moments, comme lorsqu'il a été question de

*Cadeau*, j'ai choisi d'amener les œuvres au plus près de moi. À l'inverse, les œuvres ont à leur tour influencé, par la liberté des agencements d'idées que permet le langage visuel de l'art, la structure de la pensée développée ici.

C'est entre autres sur ce point que, je crois, mon projet tel que contenu dans ces pages atteint ses limites. En effet, les artistes sur lequel.le.s je me suis penché produisent des rencontres inédites entre des idées et des images, des objets, des matériaux. Les modes qui qualifient leurs pratiques comprennent la juxtaposition, l'appropriation, le collage, le coulage, l'assemblage... Par ces outils, leurs pratiques évoquent plus qu'elles ne disent, suggèrent plus qu'elles n'expliquent. Or ces modes, s'ils sont si inspirants en ce qu'ils rompent avec une organisation rigide du temps et des savoirs, peinent à être importés dans les formes et formats usuels du travail universitaire. Le devoir d'explication y résiste; la volonté, à la fois institutionnelle et personnelle, de créer des savoirs diffusables nous en empêche; le langage savant, hérité des savoirs dominants, semble parfois trop rigide pour la fluidité des idées que l'on cherche à nommer.

Ce que je veux dire, c'est que pour résister pleinement aux savoirs disciplinaires, il m'apparaît au terme de ce mémoire nécessaire de trouver d'autres formes, des gabarits autres que les usuels mémoires, articles scientifiques, comptes-rendus, communications... Mettre en lumière des sujets rejetés dans l'ombre, s'attarder à des artistes d'identités marginalisées, résister aux inégalités qui sévissent dans les milieux académiques : certes, voilà toutes des stratégies qui font partie d'une posture queer en histoire de l'art. Pourtant, il me semble que ce ne soit pas suffisant. Des formes plus créatives, plus radicales, plus expérimentales sont encore à développer, à inventer afin d'afficher, dans la structure et la formulation même du texte, une résistance queer. Au fil de ce mémoire, influencé par les auteur.e.s avec lesquels je « discutais » à même ces pages, un *je* s'est fait de plus en plus insistant. Il s'est d'abord manifesté çà et là, et s'étale vers la fin de ce travail dans un *je* affirmé. Si cette direction me semble une piste

fructueuse vers un point de vue queer pleinement « situé » comme tel, les explorations en ce sens n'en sont ici qu'à leur balbutiement.

« Ce que l'analyse accomplit dans l'ordre des idées, la pratique le rend effectif dans l'ordre des faits » disait Monique Wittig (2007, p. 43) au début de ce mémoire. Dans son contexte d'origine, cette citation annonçait qu'une société lesbienne prouvait, par son existence, la construction inhérente à la binarité homme/femme. Or pour conclure ce mémoire, j'ai envie d'envisager cette phrase comme une ouverture, comme une invitation à repenser les modes d'écriture et de construction des savoirs en histoire de l'art. Car je crois que si ce mémoire analyse longuement ce que pourrait être une posture queer en histoire de l'art, les questions qu'elle pourrait soulever et les problèmes qu'elle pourrait rencontrer, c'est lorsque vient temps de basculer vers la pratique que mes recherches s'avèrent moins concluantes. En reprenant l'idée de Wittig, il me semble que c'est dans la pratique que devra s'incarner une posture queer. Une pratique sans cesse renouvelée, mouvante et protéiforme, une écriture queer de l'art qui, avec l'imagination utopique de Muñoz et des afrofuturistes, pense des mondes et des savoirs opérant sous d'autres logiques que celles qui nous immobilisent. Une écriture queer de l'art qui parvient, avec le pragmatisme de Wittig et d'Harraway, à rendre effective la subversion queer que l'analyse ici développée s'est efforcée de décrire.

ANNEXE A

FIGURES

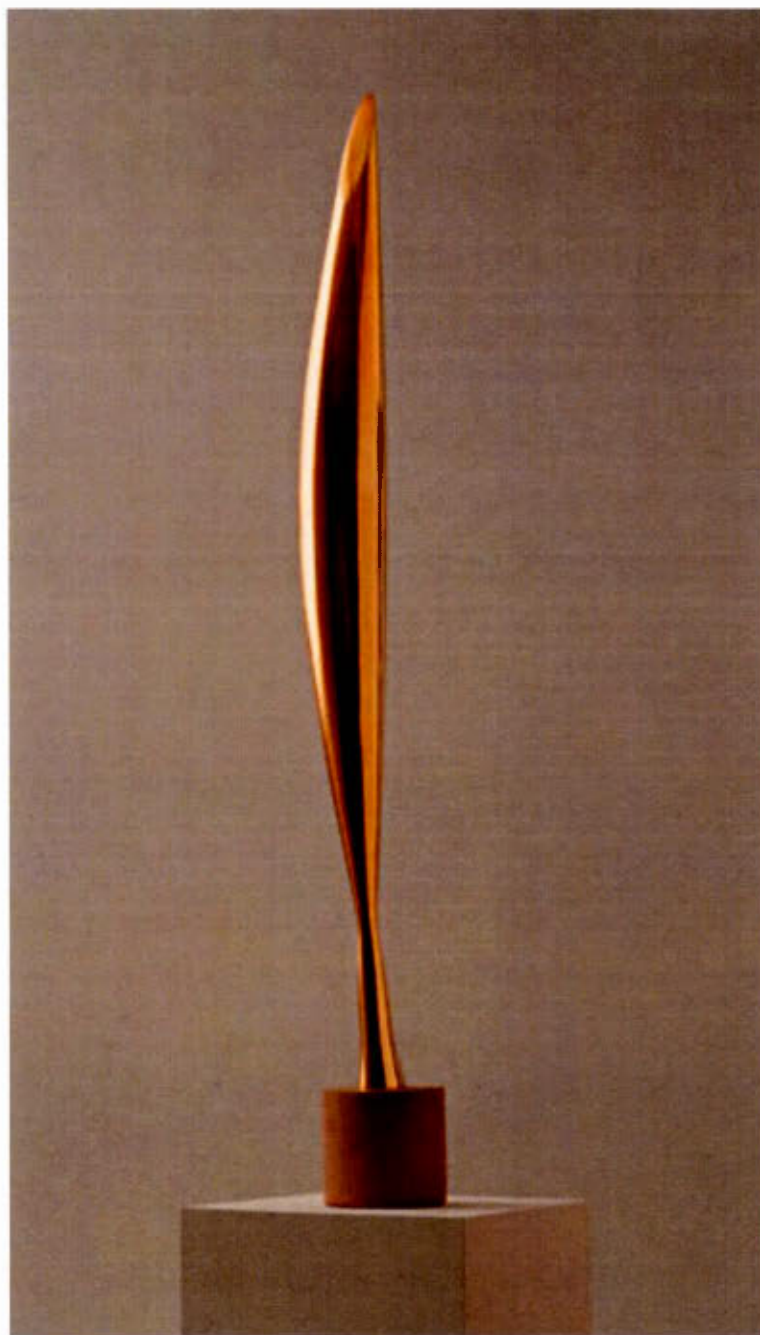


**Figure 1** Sherrie Levine, *Fountain (After Marcel Duchamp: A. P.)*, 1991, bronze, 36,2 x 36,2 x 63,5 cm. Collection du Walker Art Center (1992.153)





**Figure 2** Marcel Duchamp, *Fontaine*, 1917/1964, faïence blanche recouverte de glaçure céramique et de peinture, 63 x 48 x 35 cm. Collection du Centre Pompidou (AM 1986-295)



**Figure 3** Constantin Brancusi, *Bird in Space*, 1928, bronze, 137,2 x 21,6 x 16,5 cm. Collection du Museum of Modern Art (MoMA) (153.1934)





**Figure 4** Adolph A. Weinman, *Civic Fame*, 1913, cuivre doré, 7,6 m. Manhattan Municipal Building, New York

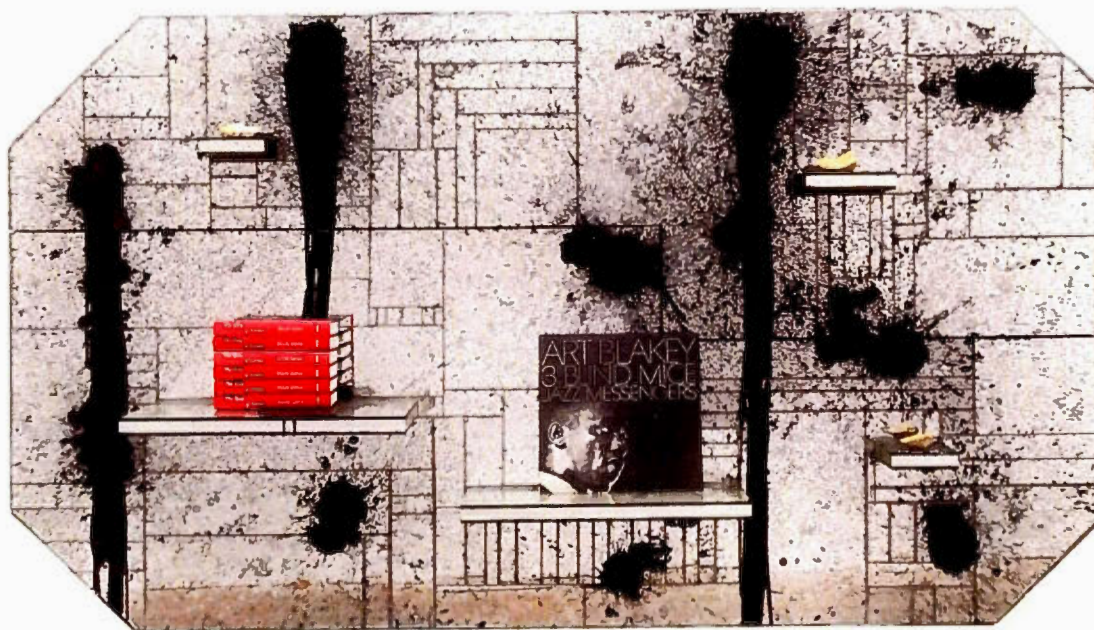


**Figure 5** Andrea Geyer, *From the Notebook. Audrey Munson*, 2004, projet de recherche, assemblage de documents imprimés, dimensions variables. Réalisé en résidence au Lower Manhattan Cultural Council

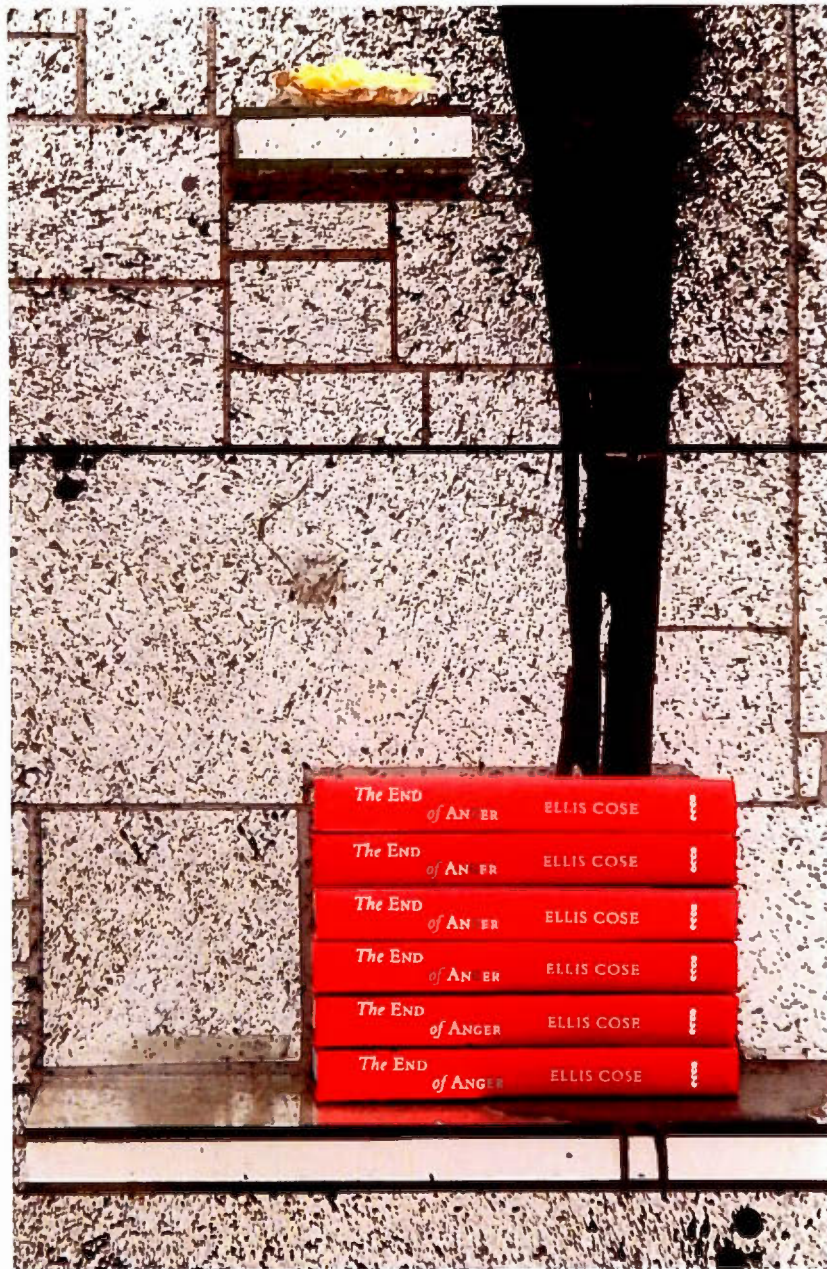


**Figure 6** Andrea Geyer, "Queen of the Artists' Studio" *The Story of Audrey Munson – Intimate Secrets of Studio Life Revealed by the Most Perfect, Most Versatile, Most Famous of American Models, Whose Face and Figure Have Inspired Thousands of Modern Masterpieces of Sculpture and Painting* (détail), 2007, livre d'artiste, 128 p., édition de 500. New York : Art in General



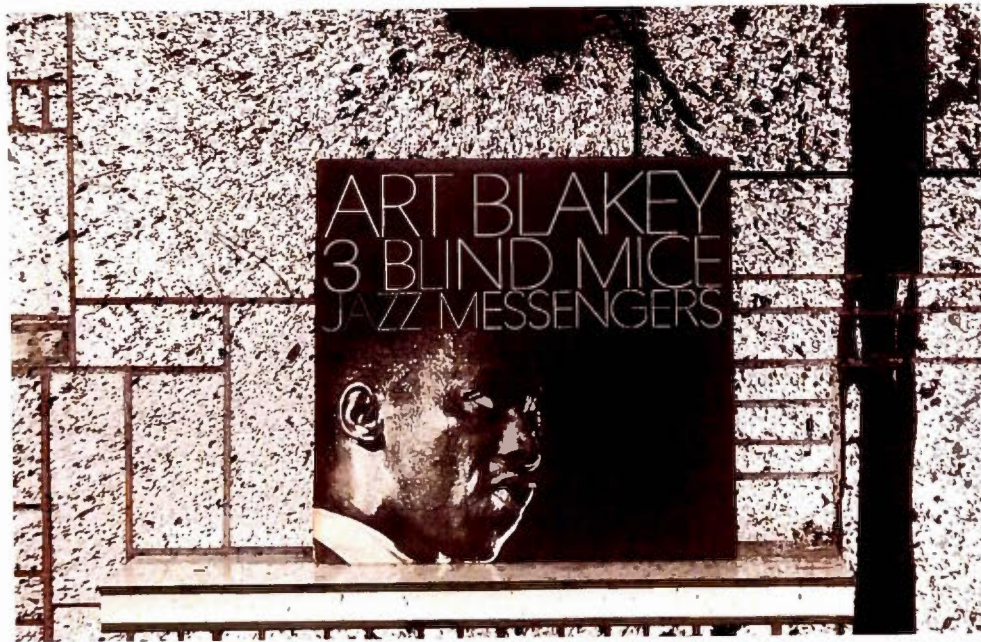


**Figure 7** Rashid Johnson, *The End of Anger*, 2012, tuiles miroir, savon noir, cire, livres, coquilles d'huitres, beurre de karité, vinyle, 123,2 x 214,6 x 45,7 cm

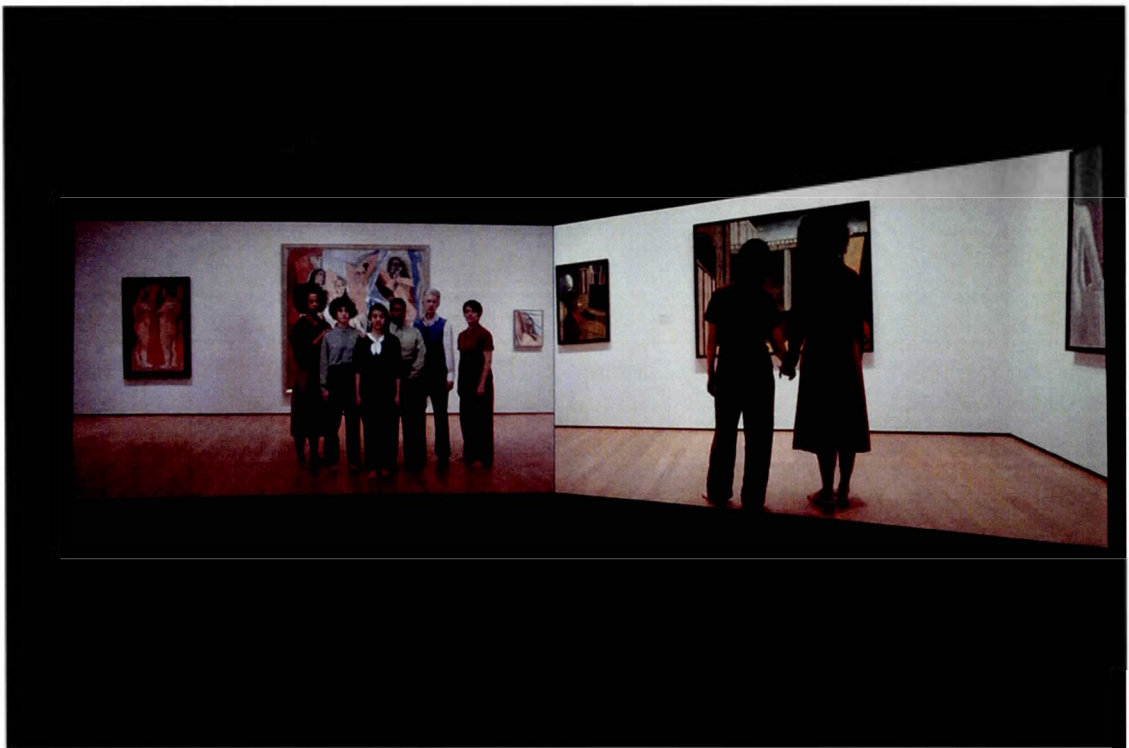


**Figure 8** Rashid Johnson, *The End of Anger* (détail), 2012, tuiles miroir, savon noir, cire, livres, coquilles d'huitres, beurre de karité, vinyle, 123,2 x 214,6 x 45,7 cm





**Figure 9** Rashid Johnson, *The End of Anger* (détail), 2012, tuiles miroir, savon noir, cire, livres, coquilles d'huitres, beurre de karité, vinyle, 123,2 x 214,6 x 45,7 cm



**Figure 10** Andrea Geyer, *Three Chants Modern*, 2013, vidéo HD à deux canaux, couleur, son, 25 minutes. Vue de l'installation à ASpace, Toronto, dans le cadre du Images Festival, 2013



**Figure 11** Andrea Geyer, *Three Chants Modern*, 2013, vidéo HD à deux canaux, couleur, son, 25 minutes, image tirée de la vidéo à 5 minutes 40 s

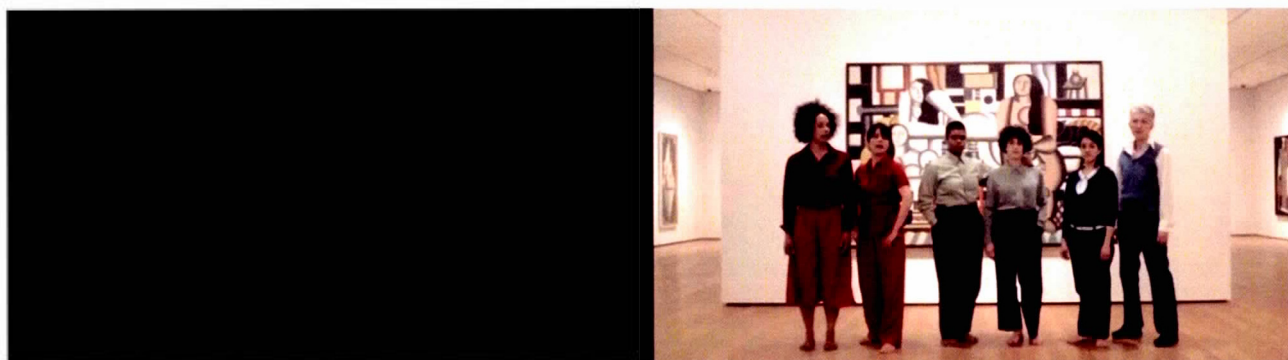




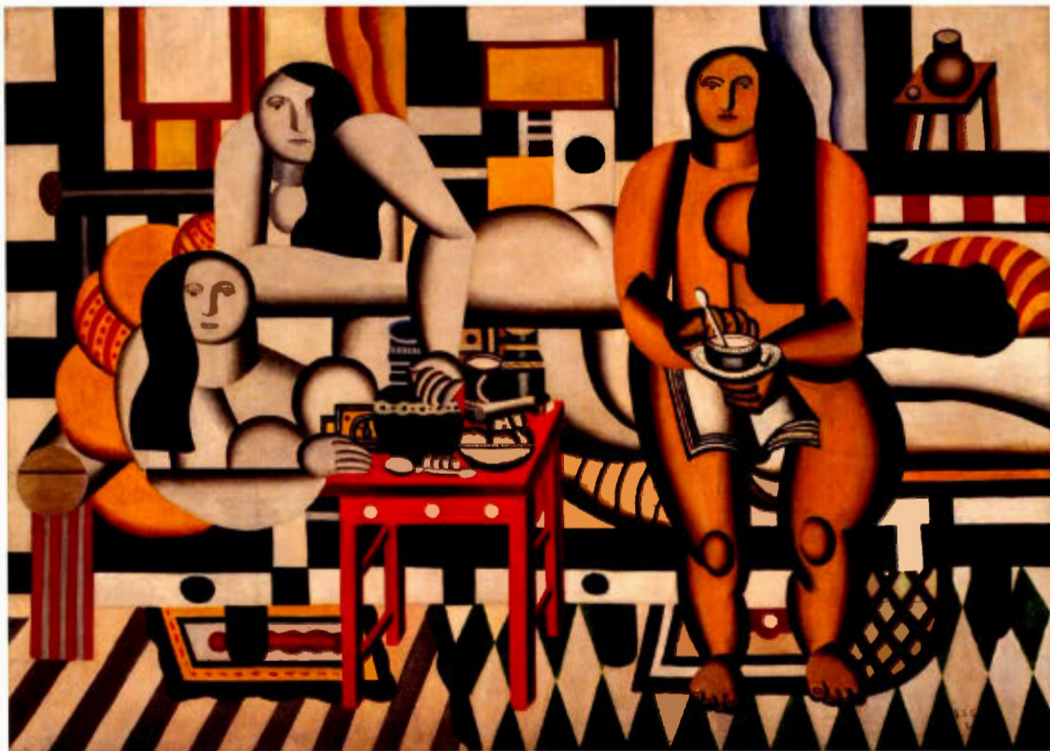
**Figure 12** Pablo Picasso, *Baigneuse assise*, 1930, huile sur toile, 163,2 x 129,5 cm. Collection du Museum of Modern Art (MoMA) (82.1950)



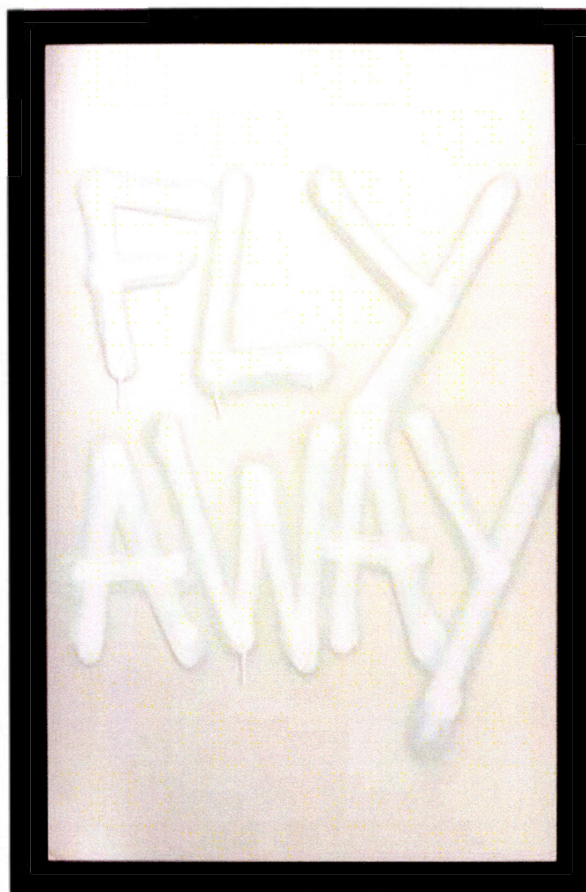
**Figure 13** Andrea Geyer, *Three Chants Modern*, 2013, vidéo HD à deux canaux, couleur, son, 25 minutes, image tirée de la vidéo à 14 minutes 30 s



**Figure 14** Andrea Geyer, *Three Chants Modern*, 2013, vidéo HD à deux canaux, couleur, son, 25 minutes, image tirée de la vidéo à 15 minutes 36 s



**Figure 15** Fernand Léger, *Trois femmes*, 1921-1922, huile sur toile, 183,5 x 251,5 cm. Collection du Museum of Modern Art (MoMA) (189.1942)

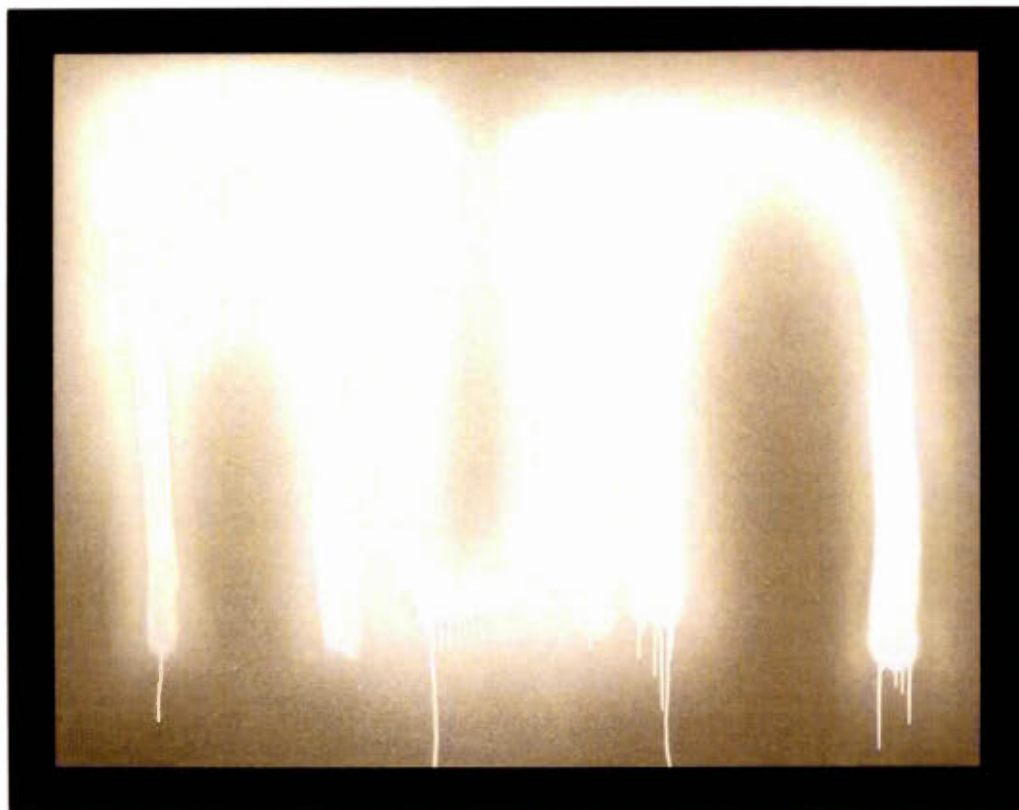


**Figure 16** Rashid Johnson, *Fly Away*, 2011, peinture en aérosol sur miroir encadré, 131,5 x 84 cm





**Figure 17** Rashid Johnson, *Space*, 2008, peinture en aérosol sur miroir encadré, 120,3 x 120,5 cm



**Figure 18** Rashid Johnson, *Run*, 2008, peinture en aérosol sur miroir encadré, 124,5 x 154,9 cm



**Figure 19** Sherrie Levine, *Cadeau*, 2006, bronze coulé, deux parties : 14 x 11,4 x 6,4 cm et 14,6 x 9,5 x 8,9 cm, édition de 12





**Figure 20** Man Ray, *Cadeau*, 1921 (réédition de 1972), fer à repasser et clous, 17,8 x 9,4 x 12,6 cm.  
Collection Tate (T07883)



Figure 21 Fer à repasser, pièce du jeu de société *Monopoly*



**Figure 22** Gustave Courbet, *La rencontre ou Bonjour Monsieur Courbet*, 1854, huile sur toile, 132,4 x 151 cm. Collection du Musée Fabre (868.1.23)

## BIBLIOGRAPHIE

- Beckwith, N. (2013). A Post-black-power Child. *Flash Art*, May/June, 128-131.
- Bersani, L. (2010). Is the Rectum a Grave?. [Chapitre de livre]. Dans *Is the Rectum a Grave and Other Essays* (p 3-30). Chicago et Londres : The University of Chicago Press.
- Borelli, C. (2012, 18 avril) Rashid Johnson Opens First Major Retrospective at Museum of Contemporary Art. *Chicago Tribune*. Récupéré le 10 avril 2014 de [http://articles.chicagotribune.com/2012-04-18/entertainment/ct-ent-0419-rashid-johnson-20120418\\_1\\_jack-johnson-mca-show-museum-of-contemporary-art](http://articles.chicagotribune.com/2012-04-18/entertainment/ct-ent-0419-rashid-johnson-20120418_1_jack-johnson-mca-show-museum-of-contemporary-art)
- Bourcier, S. (2011). *Queer zones : politique des identités culturelles et des savoirs*. Paris : Éditions Amsterdam.
- Buchloh, B. (1992). Allégorie et appropriation dans l'art contemporain. [Chapitre de livre]. Dans *Essais historiques II : Art contemporain* (p. 107-153). Villeurbanne : Art Édition.
- Burton, J. et Sussman, E. (dir.). (2012). *Sherrie Levine: Mayhem*. New York et New Haven : Whitney Museum of American Art et Yale University Press.
- Burton, J. et Springer, C. (2012). *Sherrie Levine: Mayhem*. [Brochure]. New York : Whitney Museum of American Art.
- Butler, J. (2005). *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*. Paris : La découverte.
- Copeland, H. (2012). Review: Rashid Johnson, Museum of Contemporary Art, Chicago. *Artforum*, Summer, 300-303.
- Crimp, D. (1993). *On the Museum's Ruins*. Cambridge et Londres : The MIT Press.
- Crimp, D. (1979). Pictures. *October*, 8(Spring), 75-88.
- Dery, M. (1994). Black to the Future: Interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate, and Tricia Rose. [Chapitre de livre]. Dans Dery, M. (dir.), *Flame Wars: The Discourse of Cyberculture* (p. 179-222). Durham et Londres : Duke University Press.

- Donovan, T. (2012, 28 février). 5 Questions for Contemporary Practice with Andrea Geyer. *Art 21 Magazine*. Récupéré le 10 avril 2014 de <http://blog.art21.org/2012/02/28/5-questions-for-contemporary-practice-with-andrea-geyer>
- Edelman, L. (2004). *No Future: Queer Theory and the Death Drive*. Durham et Londres : Duke University Press.
- Eklund, D. (dir.). (2009). *The Pictures Generation, 1974-1984*. New York : Metropolitan Museum of Art.
- Evans, D. (dir.). (2009). *Appropriation: Documents for Contemporary Art*. Londres et Cambridge : Whitechapel Gallery et The MIT Press.
- Ferguson, R. A. (2012). *The Reorder of Things: The University and its Pedagogies of Minority Difference*. Minneapolis et Londres : University of Minnesota Press
- Foucault, M. (1976) *Histoire de la sexualité 1 : la volonté de savoir*. Paris : Gallimard.
- Freeman, E. (2010). *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*. Durham et Londres : Duke University Press
- Geyer, A. (2014, 19 janvier). *Screening and artist talk by Andrea Geyer* [Vidéo]. Récupéré le 15 décembre 2016 de <http://www.sbcgallery.ca/event-stage-set-stage>
- Geyer, A. (2013). Three Chants Modern. *Andrea Geyer*. Récupéré le 10 avril 2014 de [http://www.andreageyer.info/projects/three\\_chants\\_modern/ThreeChantsModern.html](http://www.andreageyer.info/projects/three_chants_modern/ThreeChantsModern.html)
- Geyer, A. (2007). "Queen of the Artists' Studio" *The Story of Audrey Munson – Intimate Secrets of Studio Life Revealed by the Most Perfect, Most Versatile, Most Famous of American Models, Whose Face and Figure Have Inspired Thousands of Modern Masterpieces of Sculpture and Painting*. New York : Art in General
- Geyer, A. (2005, octobre). *Notes on Teaching Art and Feminism*. Communication présentée au Art Academy Iceland, Reykjavik. Récupérée le 19 avril 2014 de [http://www.andreageyer.info/texts/Notes\\_On\\_Feminism.pdf](http://www.andreageyer.info/texts/Notes_On_Feminism.pdf)
- Geyer, A. (2004). Now, Then and How. Notes on Artistic Practice. [Chapitre de livre]. Dans S. Schmidt-Wulffen (dir.), *The Artist as Public Intellectual* (p. 123-129). Vienne : Schöningh Editor.
- Golden, T. (dir.) (2001). *Freestyle*. New York : The Studio Museum in Harlem.

- Halberstam, J. (2011). *The Queer Art of Failure*. Durham et Londres : Duke University Press.
- Halberstam, J. (2005). *In a Queer Time & Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York et Londres : New York University Press.
- Harraway, D. (1988). Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies*, 14(3), 575-599.
- Hurston, Z. N. (2004). How It Feels to Be Colored Me. [Chapitre de livre]. Dans Gates Jr, H. L. et McKay, N. Y. (dir.), *The Norton Anthology of African American Literature* (p. 1030-1033). New York et Londres : W. W. Norton & Company.
- Krauss, R. (2000). Sherrie Levine: Bachelors. [Chapitre de livre]. Dans *Bachelors* (p. 179-190). Cambridge et Londres : The MIT Press.
- Krauss, R. (1981). The Originality of the Avant-Garde: A Postmodernist Repetition. *October*, 18(Automne), 47-66.
- Kuzma, M. (2005). In the Age of Political Reproduction. *Flash Art*, Octobre, 71-74.
- LaFleur, I. (2011). *Visual Aesthetics of Afrofuturism* [Vidéo]. Récupéré le 10 avril 2014 de <https://youtu.be/x7bCaSzk9Zc>
- Levine, S. (1996). *New Photography*. Genève : Musée d'art moderne et contemporain.
- Lewallen, C. [s.d.]. Sherrie Levine. *Journal of Contemporary Art*. Récupéré le 10 avril 2014 de <http://www.jca-online.com/slevine.html>
- Morton, T. (2012a). Rashid Johnson: Infinite Blackness. *Parkett*, 90, 120-128.
- Morton, T. (dir.) (2012 b). *Rashid Johnson: Shelter*. Londres : South London Gallery.
- Mundy, J. (2003). Man Ray, Cadeau: Summary. *Tate*. Récupéré le 27 décembre 2016 de <http://www.tate.org.uk/art/artworks/man-ray-cadeau-t07883>
- Muñoz, J. E. (2009). *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. New York et Londres : New York University Press.
- Muñoz, J. E. (1999). *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis et Londres : University of Minnesota Press.



- Museum of Modern Art. [s.d.]. *Museum History*. Récupéré le 21 avril 2015 de <https://www.moma.org/about/history>
- Nesbit, M. (2003). Bright Light, Big City: The '80s Without Walls. *Artforum*, Avril, 185-189, 245-248.
- Owens, C. (1983). The Discours of Others: Feminists and Postmodernism. [Chapitre de livre]. Dans Foster, H. (dir.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* (p. 57-82). Seattle : Bay Press.
- Pollock, G. (2007). Des canons et des guerres culturelles. *Cahiers du genre*, 43, 45-69.
- Rancière, J. et Noudelman, F. (2009). La communauté comme dissentiment. [Chapitre de livre]. Dans *Et tant pis pour les gens fatigués : entretiens* (p. 313-324). Paris : Éditions Amsterdam.
- Rancière, J. (2004). Problèmes et transformations de l'art critique. [Chapitre de livre]. Dans *Malaise dans l'esthétique* (p. 65-84). Paris : Galilée.
- Rancière, J. (2004). Le tournant éthique de l'esthétique et de la politique. [Chapitre de livre]. Dans *Malaise dans l'esthétique* (p. 145-173). Paris : Galilée.
- Rancière, J. (2000). Du partage du sensible et des rapports qu'il établit entre politique et esthétique. [Chapitre de livre]. Dans *Le partage du sensible : esthétique et politique* (p. 12-25). Paris : La fabrique.
- Rancière, J. (1995). Le tort : politique et police. [Chapitre de livre]. Dans *La méésentente : politique et philosophie* (p. 43-67). Paris : Galilée.
- Schama, C. (2013). The Art of Inspiration. *WSJ Magazine*, Avril, 68-69.
- Singerman, H. (2012). *Art History, After Sherrie Levine*. Berkeley, Los Angeles et Londres : University of California Press.
- Singerman, H. (2003). Sherrie Levine Talks to Howard Singerman. *Artforum*, Avril, 190-191.
- Sirmans, F. (2012). Rashid Johnson: Fly. *Parkett*, 90, 146-152.
- Stackhouse, C. (2012). Rashid Johnson in the Studio with Christopher Stackhouse. *Art in America*, Avril, 105-113.

Thorp, D. (2007). *Sherrie Levine*. Londres et New York : Simon Lee Gallery et Nychaus.

Widholm, J.R. (dir.) (2012). *Rashid Johnson: Message to Our Folks*. Chicago : Museum of Contemporary Art.

Wittig, M. (2007). *La pensée straight*. Paris : Éditions Amsterdam.

Womack, Y. L. (2013). *Afrofuturism: The World of Black Sci-fi and Fantasy Culture*. Chicago : Lawrence Hill Books